


VE
RI
TAS

E. LESSING

LAOCOONTE

VERSIONE COMPLETA

DI

TOMMASO M. PERSICO

NAPOLI

TIPOGRAFIA DELL' ACCADEMIA REALE DELLE SCIENZE

DIRETTA DA MICHELE DE RUBERTIS

MDCCCLXXIX

A MIO PADRE

PREFAZIONE DEL TRADUTTORE

Fino alla metà del secolo decimottavo la letteratura in Germania avea sorti ben meschine. Due varie correnti se ne contendevano il gusto: i dotti, che attendevano a speculazioni archeologiche e a trattati di morale, scrivevano i loro libri in un latino assai rozzo, che dominava assoluto nelle Università e nelle Accademie; il popolo, e tutti quelli che leggono per diletto, inclinavano alle opere Francesi, il cui gusto sì nella poesia che nel romanzo, aveva un'eco fedele oltre il Reno. Non v'erano altri concetti letterarii che quelli dei Francesi, e parecchi non avevano neppur ritegno di collocare gli scrittori di questa nazione a pari altezza dei classici antichi.

Era un indirizzo funesto alla coltura nazionale, che il popolo Tedesco, già inoltrato nella civiltà, non potea seguire senza suo danno. Sorsero uomini arditi, di nobili sensi e d'ingegno vigoroso, e si decisero fermamente a scuotere quel letargo che pesava sulla patria loro. Il Leibnitz, il Wolff, il Thomasius nelle scienze; Haller, Bodmer e Klopstock nell'arte, diedero il segnale della riforma letteraria. Un nuovo periodo s'apre con loro nella vita tedesca, il gusto popolare si trasfor-

ma, e la letteratura straniera cede man mano il passo a quella che si forma secondo l'indole nazionale.

Ma il Leibnitz diè il più forte impulso che si potesse aspettare agli studii filosofici, e in quel tempo passava ancora la filosofia in Germania, come la sintesi di tutte le scienze. Egli fu difatti un gran pensatore, nè può chiamarsi distintamente storico, o matematico, o metafisico, od archeologo, ma dimostrò in tutte queste scienze tale vastità prodigiosa di cognizioni, tale fervore d'analisi, tale acume, che può dirsi, con ragione, un uomo universale. Fu dovuto a lui, se gli studii filosofici in Germania si coltivassero per tanti anni e si coltivano ancora con tale ardore, come forse non si vede altrove in Europa.

Non fu però sua colpa, se nella lingua Tedesca non trovava ancora i germi di una favella letteraria. Il dovere di dirozzarla spettò ai suoi successori. Egli continuò a scrivere in latino, che usò in tutte le sue opere; ma era un latino il suo, che non partecipava della barbarie di quello dei predecessori. Il discepolo Wolff, continuatore del suo sistema filosofico, fu il primo a adoperare nella prosa la lingua nazionale. Attaccò nei suoi scritti l'eccessivo rigore delle pene criminali, e i così detti processi di stregoneria. Con questi riuscì vittorioso, ma la tortura non fu abolita che molti anni dopo dal margravio Federico di Baden.

C'imbattiamo ora in una disputa letteraria che durò lunghi anni con molto scambio di offese violenti. Quando il Wolff e il Thomasius cominciarono ad attaccare i pregiudizii del tempo e la forma della coltura, il dado fu tratto. Era impossibile che questi uomini d'ani-

mo indipendente non accennassero nelle loro critiche a una grande riforma, a una riforma fondamentale, necessaria all' arte e alla poesia tedesca. Haller, Hagedorn e molti scrittori della Svizzera (chiamati così perchè da Zurigo sostennero le loro polemiche) trovarono nel Wolff, nello Spener, nel Franke e in altri professori di Halla, il germe delle nuove idee, se ne impossessarono avidamente, e parte negli scritti poetici, parte nei lavori speciali di critica, li fecondarono e propugnarono arditamente. Dimostravano, in generale, la necessità di abbandonare l'imitazione servile degli scrittori francesi, poco conveniente al carattere tedesco, per ritemprarsi invece nello studio della letteratura inglese, raccomandato da essi con premura. Alberto Haller, spirito grave ed austero, ma sommamente poetico, cultore di medicina e filosofia, scrisse un poema didattico sulle Alpi, che descrive in *maniera pittoresca* le contrade amene della Svizzera, espone i costumi primitivi di quel popolo, e ne loda la semplicità della vita, conforme alla natura. Il quale poema, se contiene pagine poetiche ricche di sentimento e d'immaginazione, fu censurato poi nel metodo da chi seppe determinare con molta sagacia i limiti precisi della pittura e della poesia.

Ma la vecchia letteratura non mancava di difensori, e tra costoro il più ostinato ed il più ardente seguace dei Francesi era il Gottsched. Trovò assai favore presso il volgo dei semidotti; fu l' idolo dei pedanti del suo tempo. Da Berlino dirigeva un giornale letterario di critica tedesca, e bersagliava i critici della Svizzera. Per tirare alla sua i seguaci del Leibnitz e

del Wolff, i quali punto o poco si occupavano di poesia e di letteratura drammatica, rifuse le loro idee nella *Poesia critica,* del qual libro si servì specialmente per abbattere gli avversarii. Le persone pietose poi se le guadagnava professando principii ortodossi; così cercava di assicurarsi tutti coloro il cui appoggio temeva gli venisse meno. Dal Settentrione della Germania spacciava le sue opinioni, esaltando vivamente la letteratura francese, negando che si dovessero accettare altre norme, nel dramma, che quelle imposte dal Corneille, dal Racine e dal Voltaire, unici eredi secondo lui dei tragici greci, spregiando la poesia inglese, ponendo, con rara modestia, le sue opere drammatiche accanto a quelle degli antichi, proponendo infine a modello il suo *Catone morente,* che si rappresentava con qualche successo su varii teatri della Prussia.

Ma il colosso avea piedi di creta. Quando i critici svizzeri illuminarono una buona parte del pubblico, e i loro scritti furon più diffusi, e le loro idee sull'arte nuova cominciarono a meditarsi e a trovarsi giuste, il colpo fatale contro il Gottsched, e la sua scuola gli venne finalmente da colui che fu il creatore della nuova letteratura, e il primo scrittore tedesco che apra la serie dei veri classici: Efraimo Lessing.

Infatti, la critica degli Svizzeri era una critica, più che altro, negativa: combattevano quel gusto depravato, quella servilità di opinione, che impoveriva la coltura nazionale, quelle vuote celebrità che volevano mistificare il pubblico, ma non riuscivano altrettanto felici nel ricostruire; non avevano criterii determinati sulle norme, che la poesia tedesca avrebbe

dovuto tenere, salvo a scambiare l'imitazione Francese con quella degl'Inglesi. E la lingua tedesca non era interamente formata: potenti qualità le mancavano per farne, come si dice, una lingua letteraria. Per opera del Klopstock e del Wieland, scrittori contemporanei, la poesia acquistò ricchezza e grazia; ma la prosa mancava di vigore e di efficacia. Queste doti le vennero dal Lessing.

Prima di esaminare l'importanza dei suoi principii estetici, manifestati nel Laocoonte, accennerò qualcosa della vita e del carattere di lui. Nato d'un pastore protestante a Kamenz, piccola terra di Lusazia (1729), fu ammaestrato severamente dal padre nelle discipline classiche. Credevano che l'esempio paterno e l'educazione domestica lo invogliassero alla carriera ecclesiastica, e a 17 anni fu inviato all'Università di Lipsia a studiar teologia. Ma il giovane, o che non si sentisse affatto disposto a tale studio, o che la coltura di altre scienze valesse a distòrnelo, abbandonò poco dopo la teologia per la medicina. Non è questo l'unico esempio in Germania d'un sommo letterato, che abbia cominciati i suoi studi dalla medicina. All'età del Lessing studiarono anche medicina i due luminari della civiltà alemanna, Schiller e Göthe, e si arricchirono di cognizioni scientifiche espresse ne'loro libri. Sembra nondimeno che neppure la medicina rispondesse alla vocazione del giovane, perchè qualche anno dopo se ne stanca e si dà tutto alla letteratura e alla filosofia. A Lipsia divide la vita fra lo studio e i piaceri, ricercando nell'ore di svago la compagnia di attori drammatici; mena un po'la vita del bellimbusto, frequenta

teatri, interviene ai balli, alle cene, maneggia il fioretto, attende a cavalcare. Ma è verisimile che ivi concepisse i primi disegni della riforma drammatica da lui iniziata.

Berlino era già a quel tempo un centro vivissimo di coltura. I più fervidi intelletti della Germania, il Mendelssohn e il Nicolai vi tenevano lo scettro della filosofia. Il Mylius e il Weisse rappresentavano la letteratura. In compagnia loro il Lessing passò con grandissimo diletto parecchi anni, salva una breve sosta a Wittemberga, ove il padre lo scongiurava a compiere i suoi studii teologici. Ma essendo prevalse in lui le inclinazioni letterarie, affrettò il compimento di quelli per tornarsene alla sua Berlino.

Colà riprese la vita letteraria, tanto conforme ai suoi gusti: una vita però non tranquilla, ma piena di emozioni. La tempra del Lessing era una di quelle davvero irrequiete; se per l'addietro s'era dato successivamente a più d'una scienza, senza fermarsi a nessuna, a Berlino si provò in parecchi generi di letteratura. E bisogna dire che la prova gli riuscì felice. Tentò la critica pubblicando articoli nella *Gazzetta di Voss*; scrisse favole, poesie, epigrammi; fece rappresentare, e con successo, commedie e drammi: *Il giovane dotto, l'Ateo, gli Ebrei, il Tesoro,* e nel 1755 il dramma borghese: *Sara Sympson*.

Da Berlino non si partì che nel 1760, nominato segretario generale del principe Tauenzien a Breslavia. Gli aveva prodotto questo onore la sua nomina di membro all'Accademia di Berlino, poichè ebbe concorso a pubblicare la *Biblioteca delle Belle Lettere*,

col Mendelssohn e il Nicolai. In questo nuovo soggiorno, essendo cresciuta la sua fama letteraria, s'ingolfò più che mai nel lavoro. *Minna di Barnehm*, rappresentata a Breslavia, accrebbe il numero delle sue opere drammatiche. Fu in questa città che, conosciuti alcuni pittori: il Meil e la Therbusch fra gli altri, prese un certo interesse alle arti rappresentative. Egli, osserva un critico, non era versato nell'archeologia, nè conosceva alcun monumento antico, se non per averne visti gl'intagli nelle opere dello Spence e del Caylus. Stimò allora dover metter mano a uno scritto, che sarebbe riuscito affatto nuovo, uno scritto per stabilire i limiti della pittura e della poesia.

Che cosa aveva potuto indurlo a codesto lavoro? Da letterato qual'era, gliene avea dato l'impulso la poesia. S'era accorto che parecchi scrittori, come appunto il Caylus e lo Spence, giudicavano un lavoro poetico secondo fosse più o meno pittorico; aveva notato in parecchi poeti certa smania d'emulare i pittori nelle loro descrizioni, pigliando a rappresentare un essere o un oggetto qualsiasi, non già nelle sue azioni o nei suoi attributi, ma nelle forme esteriori. E biasimato, come conveniva, questo falso sistema, che ripugnava oltremodo al suo gusto elettissimo, si propose uno scritto per combatterlo. Nel 1751 il Winkelmann, reduce dal suo viaggio in Italia, dove s'era invaghito della bellezza classica degli antichi monumenti, pubblicò la *Storia dell'Arte presso gli antichi,* lavoro colossale di cui non si fece, nè si potrebbe far altro più completo. Questa opera letta, a quanto pare, dal Lessing, gli suggerì il pensiero di ampliare il suo

scritto, che avea inteso pubblicare dapprima sotto il titolo di *Ermea,* di ampliarlo togliendo a base e dandogli a titolo: *Laocoonte.* Nessuna descrizione poetica trovava tanto bella quanto quella di Laocoonte in Virgilio; nessun'altra aveva potuto, per l'ardimento del concetto e per la perfetta esecuzione, produrgli l'impressione del gruppo di *Laocoonte,* conservato nel Vaticano.

In una prima prefazione avea detto: « Immaginate « un uomo di curiosità sconfinata, non inclinato ve- « ramente a nessuna scienza, incapace di dare alla « sua mente un indirizzo sicuro; costui per appagar- « la percorrerà tutti i campi dello scibile; vorrà am- « mirar tutto, conoscer tutto, e si annoierà di tutto; « se non manca di genio, osserverà molto, ma appro- « fondirà poco; scoprirà alcune tracce, ma non ne se- « guirà alcuna; mostrerà le sue mire in contrade che « si possono appena guardare ». Intendeva con queste parole che nella sua dissertazione sui limiti della pittura e della poesia non aveva serbato un ordine preciso. Ma ampliato che ebbe il suo lavoro e corredato di alcune notizie importanti, anche la prefazione fu mutata. Il Lessing concepì addirittura il disegno di scrivere un'opera perfetta sui limiti delle arti fra loro; la quale opera doveva, a quanto pare, aver tre parti, di cui potè scrivere soltanto la prima.

Essa comincia e finisce col discorso del Laocoonte. Notasi nel capitolo primo il confronto istituito dal Winkelmann fra la statua di *Laocoonte* e il *Filottete* di Sofocle. Che hanno di comune queste due immagini artistiche? Il modo di soffrire. Dimostra il

Winkelmann che il dolore in ciascuna è pacato e tranquillo, perchè non si rivela a furia di grida, di schiamazzi e d'imprecazioni. A questo argomento risponde il Lessing che, se il Laocoonte non apre bocca e non dà segni di furore, è perchè l'apertura della bocca lo avrebbe reso deforme: deformità che non si scopre nel *Filottete*, perchè la nostra fantasia può vedere in lui il furore e la rabbia, senza che la immagine ne resti punto alterata. Questo è il punto di partenza di tutto il lavoro; dalle premesse si desumono gli argomenti con una chiarezza ed evidenza mirabile. Il discorso procede dimostrando con l'aiuto di esempi, come non sia lecito in poesia quello che possono permettere l'arti plastiche, nè per contrario la pittura e la scultura abbiano le stesse norme della poesia. Ei riconosce valide le leggi dell'arte esposte dagli antichi, che gli paiono immutabili, e stima che i moderni, per essersene allontanati, caddero in quegli eccessi che tornarono così dannosi scambievolmente alla pittura e alla poesia. Ma come nel discorso del Winkelmann si nota la predilezione per la plastica, così pure nel Lessing si scopre la predilezione per la poesia. L'archeologo procede spesso per vie diverse dal letterato. La pittura e la poesia possono, a giudizio del Lessing, rappresentare un oggetto medesimo, ma valendosi di mezzi affatto opposti: giacchè le forme e i colori usati nello spazio appartengono alla prima, mentre i suoni adoperati nel tempo spettano alla seconda. La pittura esprime corpi, ed è coesistente; la poesia esprime azioni, ed è consecutiva. La pittura non sa esprimere le azioni che con i corpi; la poesia non sa esprimere i corpi che con le azioni.

L'autore vien poi esaminando l'uso dei mezzi convenienti alle due arti; vuole che il deforme e il nauseabondo sieno sempre accoppiati col terribile o col ridicolo, altrimenti l'effetto proposto dall'artista svanisce, e ne segue un altro che tira il disprezzo anche sull'opera d'arte.

Questi principii, che oggi sono verità incontrastabili, stuzzicarono un vespaio la prima volta che furono professati. La scuola svizzera, che aveva combattuto con ottimo successo l'azione francese, alla quale Lessing diede il colpo di grazia con la *Drammaturgia d'Amburgo*, degenerò anch'essa in un difetto gravissimo: cadde nella poesia pittorica. Il Lessing, che come ardito novatore non aveva riguardi, censurò senza ritegno lo stesso Haller proprio nel suo poema capolavoro, proprio nelle *Alpi*. Alcuni critici, cui era entrata la pulce nell'orecchio, ne parlarono con riserbo. Qualche rappresentante dei pregiudizii del tempo l'attaccò aspramente, ma ne ebbe le meritate busse. Il Lessing senza timor d'ostacoli colpiva dritto chiunque incontrasse sul suo sentiero, sia antiquarii, sia poeti, sia teologi. Nella *Drammaturgia d'Amburgo* si mostra più che altrove inesorabile, adoperando l'arma del frizzo e del sarcasmo contro colui ch'era maestro dell'uno e dell'altro, contro lo stesso Voltaire.

Dallo spirito di costui non differiva poi molto il suo. Sprazzi di volterianismo ce n'è di molti. Senza pretendere, come ha fatto qualcuno, che fosse il Voltaire della Germania, sembrami che egli adoperi piuttosto una forma aspra e mordace; il suo non è riso,

ma ghigno; più che a Boccaccio e a Voltaire ei somiglia a Mefistofele.

È perciò che dedicando il libro all'amico Gleim, gli confessò che un pasticcio di pedanteria e di stravaganza come il Laocoonte doveva annoiarlo mortalmente. Questo per rispondere a coloro, che non sapevano a che potesse il Laocoonte servire.

Il solo critico che si esprimesse intorno al suo lavoro in maniera benevola fu per avventura il Klotz, il quale volle tesserne il panegirico nella *Gazzetta di Halla*; tutta quella lode che si possa impartire a un opera vitale, destinata a esercitare un'azione indimenticabile sulle arti, ei profuse al Laocoonte, e con questo articolo diede una gran prova di coraggio.

Dal 1766, quando fu pubblicato il Laocoonte, finora, se n'è apprezzato a poco a poco il merito, tanto che è salito ormai a una fama universale. È riguardato come lo scritto principale del Lessing (morto nel 1781), della cui lettura s'invaghì il Göthe e con lui quanti altri insigni scrittori ed artisti conta la Germania; vi è studiato come un'opera classica di prim'ordine. *Il caractèrise les sujets*, scrive la Stäel, *qui conviennent a la poésie et à la peinture, avec autant de philosophie dans les principes que de sagacité dans les exemples* [1]). Ma questa scrittrice profonda non par distinguere molto il suo metodo da quello del Winkelmann.

Mi sapeva male che un lavoro tanto utile, tradotto più volte nelle principali lingue moderne, non avesse nella nostra che una vecchia versione di C. G. Londo-

[1]) *De L'Allemagne*, p. 124. Ediz. Didot.

nio, esaurita già da lungo tempo, e che per mancanza di una seconda, molti Italiani rimanessero ignari del Laocoonte. Mi proposi quindi di tradurlo insieme ai frammenti, i quali, rinvenuti fra i manoscritti dell'autore, mi parvero troppo preziosi e troppo ricchi di considerazioni estetiche, per poterli dimenticare. Questi frammenti, non tutti ordinati fra loro, hanno spesso la forma di appunti e pensieri non ancora rifusi, sicchè invece di porvi mano ho dovuto lasciarli come si trovano, notando però quegli esempi, che l'autore, se avesse compiuto il lavoro, avrebbe certamente notati. Nei passi greci citati dal testo ho preferito serbare l'ortografia dell'Autore.

Prevedo che parecchi torceranno il muso e diranno la mia una fatica che m'avrei potuto risparmiare, perchè l'opera tradotta è troppo vecchia, e molto e molto si è scritto sulla poesia e sulla pittura. Dopo il Cornelius, il Morelli, il Kaulbach, il Gerôme da una parte, e dall'altra il Göthe, il Leopardi, il Byron, e simili, è inutile, per lo meno, che un uomo del secolo passato ci venga ad additare il campo della pittura e quello della poesia. A costoro, dopo che abbiano parlato, io risponderò che nessuno dei grandi artisti e poeti posteriori (quelli veramente grandi) ha potuto mai sconfessare con l'esempio le sue teorie. Il pittore che copii il poeta, e il poeta che alla sua volta obbedisca ciecamente al pittore, saranno sempre meschini imbrattatori di carta e di tela.

Napoli, 15 Gennaio 1879.

TOMMASO M. PERSICO

PROEMIO

Il primo a paragonare fra loro la pittura e la poesia fu un uomo di fino sentimento, che dell'una e dell'altra di queste arti provò una simile impressione: sentì che ambedue ci rappresentano cose lontane come presenti, l'apparenza come realtà; ambedue illudono e con l'illusione dilettano.

Un secondo tentò di penetrare nell'interno di questo diletto, e scoprì che in tutt'e due esso nasce da una fonte comune. La bellezza, il cui concetto noi togliemmo da principio dagli oggetti corporei, ha delle regole generali, che possono convenire a più cose: alle azioni, ai pensieri ed alle forme.

Un terzo, che meditava sul valore e sulle divisioni di queste regole generali, notò che alcune predominano nella pittura, altre nella poesia; che per queste insomma la poesia potrebbe giovare alla pittura, per quelle la pittura alla poesia, con illustrazioni ed esempii.

Il primo fu l'amatore, il secondo il filosofo, il terzo il critico.

I primi due non potevano far cattivo uso, nè del loro sentimento, nè delle loro argomentazioni. Per l'opposto,

nelle considerazioni del critico il maggior momento sta nella retta applicazione a' casi speciali; e poichè allato a un critico sagace ve ne sono altri cinquanta pieni di acume, sarebbe maraviglia se questa applicazione fosse fatta sempre con tutta la cautela, che dee mantenere l'equilibrio fra le due arti.

Se Apelle e Protogene nei loro scritti sulla pittura, che andarono smarriti, ne stabilirono ed esposero i precetti con quelli della poesia, già stabiliti, si può esser sicuri che lo abbiano fatto con quella parsimonia ed equità, onde noi vediamo tuttora nelle opere di Aristotele, di Cicerone, di Orazio, di Quintiliano applicate le massime e l'esperienza della pittura all'eloquenza e alla poetica. Gli antichi avevano il privilegio di non eccedere mai nel molto o nel poco.

Ma noi moderni abbiamo creduto in molti casi di superarli, mutando le viuzze di piacere in strade maestre, con tutto che le strade maestre più brevi e più sicure dovessero mettere in sentieri, come esse attraversano deserti.

L'antitesi abbagliante del Voltaire greco, che la pittura sia una poesia muta e la poesia una pittura parlante, non si trova in nessun trattato. Fu un ghiribizzo, come i molti ghiribizzi di Simonide, il cui lato vero è così apparente, che io stimo si possa trascurare tutto il falso e l'indefinito che esso contiene.

Tuttavia non lo trascurarono gli antichi; ma limitando la sentenza di Simonide all'effetto delle due arti, non si tennero d'ingiungere che, non ostante l'analogia dell'effetto, elle fossero dissimili tanto nella materia, quanto nella foggia dell'imitare (Υλῃ και τροποις μιμησεως).

Ma parecchi critici moderni, come se questa differenza non la vedessero, hanno dedotte le più grandi stranezze del mondo da quell'accordo fra la pittura e la poesia. Ora strinsero la poesia nei limiti angusti della pittura; ora fecero sì che la pittura colmasse, in tutta l'estensione, l'am-

pia sfera della poesia, che tutti i dritti dell' una venissero accordati pure all' altra, che ogni cosa grata od ingrata nell' una fosse altrettanto grata od ingrata nell' altra; infatuati di quest'idea diedero con tutta franchezza i giudizii più leggieri, quando nelle opere del poeta e del pittore, ispirate dallo stesso argomento, tacciavano di errori le digressioni scambievoli, dei quali errori facevano poi carico all' uno o all' altro, secondo le loro predilezioni per la poesia o per la pittura.

Anzi questa pessima critica ha tratto in inganno buon numero di artisti. Ha introdotta nella poesia la smania delle descrizioni e in pittura l' allegoria; ha voluto fare della prima un quadro parlante, senza proprio sapere quel che potesse o dovesse descrivere, della seconda poi una poesia muta, senza punto considerare in qual misura ella sapesse esprimere concetti generali, non allontanandosi dai suoi limiti, per riuscire ad una specie di scrittura convenzionale.

Combattere questo gusto depravato e quei giudizii malfondati è il fine di questo scritto.

Esso è nato in maniera accidentale, accresciuto piuttosto con la serie delle mie letture, che dallo svolgimento metodico di principii generali. Sicchè questi son piuttosto pensieri raccolti senza ordine per farne un libro, che un libro.

Voglio pur lusingarmi che anche tali non sieno spregevoli. Di libri sistematici fra noi Tedeschi non è penuria. Da un pajo di definizioni ben ordinate noi sappiamo dedurre, più d' ogni altra nazione al mondo, quel che vogliamo.

Il Baumgarten confessò, che una gran parte degli esempi nella sua estetica la doveva al vocabolario del Gessner. Se il mio discorso non è valido quanto quello del Baumgarten, gli esempi miei saranno meglio gustati dalla fonte.

Facendo io quasi una esposizione del Laocoonte, e tornandoci su più volte, ho voluto che esso partecipi anche del

titolo. Altre lievi digressioni su varii punti della storia dell'arte antica concorrono meno al mio intento, e ci stanno perchè non posso mai sperare di dar loro un posto più acconcio.

Ricordo altresì di aver compreso sotto il nome della pittura le arti plastiche in generale; e se io sotto il nome della poesia non ebbi qualche riguardo all'arti rimanenti, la cui imitazione è progressiva, dichiaro che non è mia colpa.

I.

Il carattere eminente dei capilavori greci in generale, nella pittura e nell'arte plastica, è posto dal Winkelmann in una nobile semplicità e in una pacata grandezza, sì nella disposizione, che nella espressione. « Come il « fondo del mare, ei dice [1]), rimane ognora tranquillo, con « tutto che infurii la superficie, così l'espressione nelle fi« gure dei Greci mostra in tutte le passioni un animo ele« vato e grave ».

« Questo animo traspare dal volto di Laocoonte, e non « dal volto solo, nel più vivo dolore. E il dolore, che si ri« vela appunto in tutti i muscoli e i nervi del corpo, e par « di sentirlo proprio sull'addome, senza neppur mirare il « volto e l'altre parti, si manifesta però nel volto e « nell'atteggiamento senza furore. Ei non mette un grido « di spavento, come canta Virgilio del suo Laocoonte; « l'apertura della bocca nol permette; è piuttosto, come « scrive il Sadoleto, un sospiro di timore e di angoscia. « Il dolore del corpo e la grandezza dell'animo son divisi « in egual misura e intensità su tutta la figura. Laocoon« te soffre, ma soffre come il Filottete di Sofocle; la sven« tura sua ci scende fino al cuore, ma noi vorremmo sop-

[1]) *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* P. 21-22.

« portare la sventura come la sopporta questo gran-
« d'uomo.

« L'espressione di un'anima sì grande sorpassa di molto « la formazione della bella natura. L'artista dovette sen- « tire in sè stesso quella forza di spirito, che impresse nel « marmo. La Grecia ebbe artista e filosofo in un sol perso- « naggio, e più d'un Metrodoro [1]). La scienza stese la « mano all'arte, ispirando alle immagini di questa, anime « fuor del comune, e via discorrendo ».

L'osservazione, la quale in fondo è questa, che sul volto di Laocoonte il dolore non si manifesta con quel furore, che si potrebbe presumere dalla sua veemenza, è giustissima. È incontrastabile del pari che qui, dove un conoscitore mediocre potrebbe giudicare che l'artista sia rimasto al disotto della natura, e non abbia ottenuto il vero patetico, qui, dico, il senno dell'artista riluca in un modo particolare.

Ora, quanto alla ragione, che il Winkelmann attribuisce a questo senno, io mi dichiaro di opinione diversa, per la regola generale ch'ei deduce da tale ragione.

Confesso che mi ha fatto stupore prima lo sguardo bieco ch'ei getta su Virgilio; poi il suo confronto con Filottete. Da qui voglio prender le mosse e scrivere i miei pensieri, in quell'ordine stesso, onde nascono.

« Laocoonte soffre come il Filottete di Sofocle ». Come soffre questi? È strano che il suo dolore ci abbia destato impressioni tanto diverse. I lamenti, le grida, le imprecazioni violente, di cui il dolore empì la sua dimora, turbando tutt'i sacrifizii, tutti gli ufficii sacri, non risonarono meno spaventosi nell'isola deserta, e furono essi che lo menarono lì in esilio. Le quali voci di dolore e di disperazione imitando il poeta, fe' risonarne il teatro. Fu trovato

[1]) Metrodoro, pittore e filosofo Ateniese vissuto circa l'anno 168 a. C. *(n. d. T.)*.

il terzo atto di questo dramma incomparabilmente più breve degli altri. Si vede quindi, dicono i critici [1]), che gli antichi badavano poco all'eguale lunghezza degli atti. Lo credo anch'io; ma perciò vorrei appigliarmi piuttosto a un altro esempio, che a questo. Le esclamazioni di dolore, le strida, le interruzioni ἀ, ἀ, φευ, ἀτατται, ὠ μοι, μοι! (ahi! ahi! ahimè!); i versi pieni di παπα, παπα (ahi!) che sono in questo atto, e che dovevano esser declamati con tutt'altri allungamenti e pause, che non ce ne vogliano in un discorso legato, hanno fatto durare questo atto nella rappresentazione quanto tutti gli altri. E sarà parso più breve al lettore sulla carta, che agli spettatori.

Il grido è l'espressione naturale del dolore corporeo. Non è raro che i guerrieri d'Omero cadano al suolo gridando. Venere ferita grida ad alta voce [2]); non già per rappresentarla con queste voci, come la debole dea della voluttà, ma per pagare alla natura il suo tributo. Difatti anche il bellicoso Marte grida così forte, quando sente l'asta di Diomede, come se gridassero ad un tempo diecimila guerrieri, sicchè si spaventano l'uno e l'altro esercito [3]).

Per quanto Omero innalzi i suoi eroi sulla natura umana, essi le rimangono ognora fedeli, quando si tratti del senso del dolore e delle offese, quando si tratti dell'espressione di questo senso con grida e pianti. Nell'operare son creature d'una specie sovrumana, nel sentire sono uomini veri.

So che noi Europei più gentili, appartenendo a più savia posterità, sappiamo dominar meglio la bocca e gli occhi. La civiltà e la grazia non vogliono grida e pianti. Fra noi il valore attivo della ruvidezza primitiva si è trasformato in un valore passivo. Ma anche i nostri antenati

[1]) Brumoy, *Théatre des Grecs,* T. II, p. 89.

[2]) Iliade, l. V, v. 343, Η δὲ μεγα ἰαχουσα.

[3]) Iliade, l. V, v. 859.

erano più grandi in questo, che nell' altro. Contenere ogni dolore, aspettare il colpo mortale con occhio intrepido, cadere col riso sulle labbra morsicati dai serpenti, non versare una lagrima nè per le proprie colpe, nè per la perdita dell'amico prediletto, sono caratteri dell'antico eroismo nordico [1]). Palnatoco impose ai suoi concittadini di Jom di non temer nulla, di non pronunziar neppure la parola timore.

Ma il Greco non era così! Ei sentiva e temeva; manifestava i suoi dolori e le angosce; non arrossiva di nessuna debolezza umana; ma nessuna di queste debolezze poteva arrestarlo sulla via dell' onore, dall' adempimento del proprio dovere. Quello che fra i barbari nacque dalla ferocia e dalla ruvidezza, fu prodotto in lui dai principii. L' eroismo era per lui come le scintille ascose nella pietra; le quali dormono finchè una forza non le cavi fuori, e non tolgono alla pietra nè la sua chiarezza, nè la freddezza. Per il barbaro l'eroismo era una fiamma sfavillante, divoratrice, che s' agitava sempre e distruggeva in esso ogni altra virtù, o almeno l' offuscava.

Quando Omero mena i Troiani alla pugna con grande clamore ed i Greci in un silenzio perfetto, osservano a buon dritto i commentatori che il poeta volle dipingere quelli come barbari, e questi come popoli civili. Maraviglio che altrove essi non abbiano notato un contrasto parimente caratteristico [2]). I due eserciti nemici hanno conchiusa una tregua; attendono alla combustione dei morti, la qual'azione dalle due parti non si compie senza calde lagrime: *δακρυα θερμα χεοντες*. Ma Priamo vieta il pianto ai suoi Troiani: *ουδ'εία κλαιειν Πριαμος μεγας*, vietò loro di piangere, dice la **Dacier**, prevedendo che potessero commuoversi e an-

[1]) Th. Bartholinus, *De caussis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis*, cap. I.
[2]) Iliade, l. VII, v. 421.

dar la dimane scoraggiati al combattimento. Bene; ma io domando: perchè solo Priamo ha da preveder questo? Perchè nol vieta pure Agamennone ai suoi Greci?

Il sentimento del poeta è più profondo. Ei ci vuole avvertire che soltanto il Greco civile potea piangere ad un tempo ed esser valoroso, mentre il Troiano barbaro doveva, per esser tale, comprimere ogni umanità. Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν: « non mi sdegno che si pianga » fa dire altrove [1]) al prudente figliuolo del saggio Nestore.

È notevole che fra le poche tragedie pervenute a noi dall' antichità si trovino due brani, in cui il dolore corporeo non è la minima parte della sciagura, che colpì l' eroe sofferente. Oltre il Filottete vi è l'Ercole morente. E Sofocle fece che anche questi si lamentasse, gemesse, piangesse, e gridasse. Ringraziamo i nostri gentili vicini, questi maestri di convenienza, perchè ormai un Filottete che piange, un Ercole che grida, sieno diventati sulla scena i personaggi più ridicoli, più insopportabili. In verità uno dei loro recentissimi poeti si è arrischiato con Filottete [2]). Ma poteva egli arrischiarsi a mostrar loro il vero Filottete?

Si trova pure un *Laocoonte* fra le tragedie smarrite di Sofocle. Oh, se la fortuna ci avesse conservato anche questo *Laocoonte!* Dai ricordi insignificanti, che ce ne dànno alcuni grammatici antichi, non si può giudicare come il poeta abbia trattato questo soggetto. Io però son sicuro che ei non abbia trattato Laocoonte in maniera più stoica di Filottete e di Ercole. Tutto quello che è stoico è contràrio al dramma; la compassione nostra è sempre pari al dolore, che manifesta l' importante oggetto. Se gli vediamo sopportare la grande sventura con animo grande, questo desterà bensì la nostra ammirazione, ma l' ammi-

[1]) Odissea, l. IV, v. 195.
[2]) Châteaubrun.

razione è un sentimento freddo, uno stupore ozioso, dal quale viene esclusa ogni altra passione più ardente, come ogni altra espressione apparente.

Eccomi una volta alla mia conclusione. Se è vero che nel senso del dolore corporeo, massime secondo l'indole degli antichi Greci, il grido si possa accordare pienamente con un animo forte, l'espressione di questo animo non può essere la cagione, perchè l'artista non abbia voluto imitare questo grido nel suo marmo, ma deve esserci un'altra cagione per discostarsi qui dal pittore suo rivale, il quale esprime questo grido di proposito.

II.

Sia favola o storia, che l'amore abbia fatta la prima prova nelle arti plastiche, è pur certo che esso non cessò mai di guidare per mano i grandi artisti dell'antichità. Perchè se la pittura, specialmente ora, è coltivata come quell'arte, la quale rappresenta in tutta la sua estensione i corpi sulla superficie, il savio Greco le assegnò dei limiti molto più stretti, riducendola puramente all'imitazione de' bei corpi. Il suo cultore non rappresentava altro che il bello; anche il bello comune, il bello di ordine inferiore, era il suo soggetto accidentale, il suo esercizio, il suo svago. La perfezione del soggetto stesso doveva allettare nell'opera sua: egli era troppo grande per volere che i suoi spettatori si contentassero del piacere arido, il quale nasce da una somiglianza scoperta dall'esame della sua propria valentía; niente gli era più caro nell'arte sua, niente gli pareva più nobile che il fine di essa.

Chi ti vorrà dipingere, se niuno ti vuol guardare? dice un antico scrittore di epigrammi [1]) di un uomo eccessiva-

[1]) Antioco (*Anthologia*, libr. II, cap. 4); Harduin nei commenti a Plinio attribuisce questo epigramma a un Pisone. Ma fra gli antichi scrittori di epigrammi greci non si trova nessuno di questo nome.

mente deforme. Un artista moderno direbbe: sii deforme quanto puoi, che ti voglio dipingere [1]). Se nessuno ti guarda volentieri, si guarderanno volentieri i miei dipinti; non in quanto ti rappresentano, ma in quanto sono una prova dell'arte mia, la quale sa rappresentare un tal mostro con tanta naturalezza.

Veramente la tendenza a questa ostentazione di sensualità, accompagnata da una valentía funesta, che non può esser nobilitata dal merito dei soggetti, è cosa tanto naturale, che non mancò neppure ai Greci il loro Pausone e il loro Pireico. Li ebbero, ma li giudicarono assai severamente. Pausone, che si mantenne sotto il bello della pittura comune, il cui gusto volgare espresse di preferenza il difetto e la deformità della figura umana [2]), visse nella mi-

[1]) Sembra che l'eccesso di quella teoria, che vuole *l'arte per l'arte*, non si trovi la prima volta al giorno d'oggi in qualche elegante elzeviro o in qualche immagine portata da alcuni alle stelle, ma avesse i suoi seguaci fin dal tempo del Lessing *(n. d. T.)*.

[2]) Raccomandava quindi Aristotele che ai giovani non si dovessero mostrare i suoi quadri, affin di preservare la loro fantasia pura da tutte le immagini del deforme (*Politica,* lib. VIII, cap. 5, pag. 526. Edit. Conring).— Il Boden pretende in questo luogo di leggere invece di *Pausone, Pausania,* perchè si sapeva che costui avesse dipinte immagini impudiche (*de Umbra poetica comment.* I, pagina XIII).—Come se si dovesse imparare prima da un legislatore filosofo ad allontanare la gioventù da simili allettamenti voluttuosi! Egli avrebbe dovuto addurre solo in paragone il noto luogo della *Poetica* (cap. II) per conservare la sua congettura. Ci sono interpreti, come il Kühn intorno ad Eliano (*Varia Historia,* lib. IV, cap. 3), i quali fanno consistere in ciò la differenza istituita da Aristotele fra Polignoto, Dionisio e Pausone, che Polignoto dipinse dèi ed eroi, Dionisio uomini, e Pausone bruti. Essi dipinsero tutti figure umane, e che Pausone avesse dipinto una volta un cavallo, ciò non prova affatto ch'ei fosse stato un pittor d'animali, come vuole il Boden. La loro classe fu determinata dai gradi di bellezza, che davano alle proprie figure umane, e Dionisio quindi non poteva dipingere che uomini, e si chiamò esso solo innanzi a tutti gli altri antropografo, appunto perchè seguì la

seria più abbietta [1]). E Pireico, che dipinse i sudici laboratorii da barbiere, asini ed ortaggi, con tutta la pazienza di un pittore olandese, come se tutto questo avesse grande attrattiva in natura e fosse molto raro a vedersi, si buscò il nomignolo di *riparografo* [2]) e pittore di sterco, sebbene il ricco voluttuoso pagasse i suoi lavori a peso d'oro per sovvenire alla loro nullità con questo pregio immaginario. Neppure il governo reputò cosa indegna delle sue cure il mantenere l'artista entro i suoi confini, con la forza. È nota la legge dei Tebani, che imponeva loro l'imitazione nella bellezza, vietando con una pena l'imitazione nel deforme. Non era legge contro il guastamestieri, quale essa è tenuta comunemente e sino dal Giunio [3]). Essa condannava i Ghezzi [4]) della Grecia: condannava l'artificio indegno di conseguire la somiglianza con l'esagerazione della deformità nell'originale; condannava, insomma, la caricatura.

Dal senso del bello era nata altresì la legge degli Ellanodici. Ogni vincitore di Olimpia riportava una statua, ma soltanto a chi vincesse la terza volta si poneva un'immagine [5]). I ritratti mediocri non erano troppo annoverati fra le opere d'arte. Perchè sebbene il ritratto abbia ancora un ideale, in esso ha da regnare nondimeno la simiglianza; questo è l'ideale del tale uomo, non quello d'un uomo in generale.

natura troppo servilmente, non sapendo innalzarsi fino all'ideale, al disotto di cui era un sacrilegio di dipingere uomini ed eroi.

1) Aristophanes, *Plut.* v. 602, et *Acharnens,* v. 854.

2) Plinius, lib. XXX, sect. 37. Edit. Harduin.

3) *De Pictura veterum,* lib. II, cap. IV, § 1.

4) Questi Ghezzi erano una famiglia di pittori Romani fiorita tra lo scorcio del secolo XVII e il principio del XVIII. Per il Lessing adunque erano poco meno che coetanei. Essi furono biasimati da quest'ultimo non solo perchè oltre alla pittura vollero praticare la scoltura e l'intaglio, ma perchè cadevano nella caricatura *(n. d. T.)*.

5) Plinius, lib. XXXIV, sect. 9.

Noi ridiamo, udendo che fra gli antichi anche le arti soggiacevano a certe leggi civili; ma non sempre abbiamo ragione di ridere. Le leggi, senza dubbio, non debbono arrogarsi niuna potestà sopra le scienze, perchè il fine delle scienze è il vero. Il vero è necessario all' anima, ed usarle la minima violenza, nel soddisfare questo bisogno essenziale, è tirannia. Il fine delle arti è per contrario il diletto, e il diletto è cosa superflua. Poteva dunque dipendere dal legislatore qualunque specie di diletto egli volesse accordare, ed in qualsiasi misura.

Le arti plastiche in particolare, oltre all' effetto, che non mancano di esercitare sul carattere della nazione, sono capaci di un effetto, che vuole più prossima l' ispezione della legge. Se uomini belli producevano belle statue, queste, dal canto loro, operavano sopra quelli, e lo stato fu debitore alle belle statue di begli uomini. Pare che fra noi la tenera fantasia delle madri si estrinsechi solo nei mostri.

Per questo riguardo io stimo di trovare qualcosa di vero in talune narrazioni antiche, le quali si rifiutano come menzogne addirittura. Alle madri di Aristomene, di Aristodemo, di Alessandro Magno, di Scipione, di Augusto, di Galerio occorse di sognare come se elle avessero a fare con un serpente. Il serpente era un simbolo della divinità [1]; le belle statue, i bei quadri di un Bacco, di un Apollo, di un Mercurio, di un Ercole, ben di rado erano privi del serpente. Tutto il giorno le matrone davano agli occhi il pascolo della divinità. E la confusione del sogno ridestava l' immagine dell' animale. Laonde io conservo il

[1]) Si cade in inganno a rappresentare il serpente come simbolo esclusivo di una divinità medica. Giustino Martire (*Apolog.*, II, p. 55. Edit. Sylburg.), dice espressamente: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται* «per ognuno degli dèi creduti da noi, il serpente è dato come un gran simbolo»; e si potrebbe citare una serie di monumenti, in cui il serpente accompagna divinità, le quali non hanno il minimo rapporto con la salute.

sogno, e rifiuto l'interpretazione, che ne davano la superbia dei loro figliuoli, e l'impudenza dell'adulatore. Giacchè una cagione doveva esserci, perchè la fantasia adultera fosse sempre un serpente.

Ma io esco di carreggiata. Volevo determinare solo che per gli antichi la legge suprema delle arti plastiche era il bello.

E posto ciò, ne risulta di necessità che ogni altra cosa, cui si possano estendere contemporaneamente le arti plastiche, se non si conformi alla bellezza, debba cedere in tutto a questa, e se vi si conformi, le debba essere almeno subordinata.

Io voglio starmi all'espressione. Ci sono passioni e gradi di passioni, che si rivelano sul sembiante con le più odiose contorsioni, mettendo tutto il corpo in uno stato così violento, che tutti i bei lineamenti, che lo determinano nella calma, vanno perduti. Gli artisti dunque se ne astennero interamente, ovvero li ridussero a certi gradi, in cui contenessero qualche misura di bellezza. Il furore e la disperazione non resero deforme nessun'opera loro. Posso assicurare ch'ei non rappresentarono mai una furia [1]).

[1]) Passando in rassegna tutte le opere, di cui fanno menzione Plinio, Pausania ed altri, e riscontrando le antiche statue, bassirilievi e dipinti ancora esistenti, non trovasi giammai una Furia. Io escludo le immagini appartenenti al linguaggio simbolico anzichè all'arte, specialmente quelle che sono sulle monete. Intanto Spence dovendo avere delle Furie le avrebbe dovuto tôrre dalle monete (Seguini, *Numis.*, p. 178; Spanheim, *de Praestantibus Numismatibus*, dissertatio XIII, p. 639; *Les Césars de Julien* par Spanheim, p. 48), invece di citarle con un motto arguto in un'opera, dove è noto che non sono. Egli dice nel suo *Polimete* (Dial. XVI, pag. 272): «Quantunque le Furie siano « molto rare nelle opere degli artisti antichi, trovasi pure una storia « in cui esse sono comunemente adoperate da loro. Voglio dire la morte « di Meleagro, quando nella rappresentazione di essa sui bassirilievi « esse spingono e muovono sovente Altea a consegnare al fuoco il tizzo « infelice, da cui dipendeva la morte del suo unico figliuolo. Neppure

Attenuarono il furore, mutandolo in gravità. Nel poeta era Giove sdegnato che lanciava la folgore; nell' artista era soltanto Giove accigliato.

Il lamento fu mitigato nella tristezza. E dove non po-

« una donna sarebbe ita tant'oltre nel suo furore se il diavolo non l'a-« vesse un po' stimolata. In uno di questi bassirilievi in Bellori (negli « *Admirandis*) si vedono due donne, che stanno con Altea sull'ara e in « tutto il loro aspetto simigliano alle Furie. Perchè chi altri se non le « Furie avrebbe voluto assistere a questa azione? Che esse non sieno « abbastanza terribili per questo carattere, ciò dipende senza dubbio « dal disegno. Ma quel che è più notevole in questa opera è la sfera « sotto il centro, sulla quale si mostra apertamente il capo d'una Fu-« ria. Era forse quella Furia, alla quale Altea, quante volte ella in-« traprendesse una mala azione, rivolgeva le sue preci, ed ora special-« mente aveva tutta la cagione di rivolgerle ». Con questo metodo si può cavar tutto da tutto. Chi altri se non le Furie, chiede Spence, avrebbe voluto assistere a simile azione? Rispondo io: le fanti di Altea che dovevano accendere e mantenere il fuoco. Dice Ovidio (*Metamorph.*, VIII, v. 460-461):

Protulit, hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat et positis inimicos admovet ignes.

Queste *taedas* appunto, lunghi pezzi di pino resinoso, che gli antichi usavano come faci, hanno tra mano le due persone, e l' una ha rotto questo pezzo come dimostra l'atteggiamento di lei. Sulla sfera, dirimpetto al centro del lavoro, io non ci vedo affatto la Furia. È un volto che esprime un amaro dolore. Dev'esser senza dubbio la testa di Meleagro istesso (*Metamorphos.*, I, v. 515):

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus; et magnos superat virtute dolores.

L' artista se ne serviva per passare al punto seguente della storia medesima, il quale mostra poi Meleagro moribondo. Quelle che Spence tiene per Furie Montfaucon le tiene per *Parche* (*Antiqu. expl.* T. I, p. 162), eccettuato il capo sulla sfera, che egli dà pure per una Furia. Bellori stesso (*Admirand.*, Tab. 77) lascia in dubbio se le

tesse aver luogo questo mitigamento, dove la tristezza diminuendo fosse divenuta deforme, che fece Timante? Il suo dipinto del sacrifizio d'Ifigenia, in cui assegnò a tutti gli astanti il giusto grado di tristezza, coprendo tuttavia il volto del padre, nel quale avrebbe dovuto mostrare il massimo grado di tristezza, è conosciuto, e se ne son dette di belle. Ei spese tanta fatica, dice questi [1]), nelle fisonomie tristi, che disperò di poterne dare al padre una più triste. Egli si avvide, dice quegli [2]), che il dolore paterno, in simili casi, supera qualunque espressione. Io, per me, non ci veggo l'insufficienza dell'artista, nè quella dell'arte. Col grado dell'affetto s'ingrandiscono pure le fattezze corrispondenti del volto; il grado più alto ha le fattezze più sicure, più risolute, e nulla è più facile all'arte che esprimere queste fattezze. Ma Timante conosceva i limiti, che impongono le Grazie all'arte sua. Sapeva che la costernazione sopravvenuta ad Agamennone si rivela in contorsioni, che sono sempre odiose. Quanto più la bellezza e la gravità si potevano collegare con l'espressione, tanto più la suscitava. Il deforme ei l'avrebbe dimenticato volentieri, lo avrebbe volentieri attenuato; ma quando la sua

sieno Parche ovvero Furie. È un «*ovvero*» il quale dinota abbastanza che esse non sono nè l'uno nè l'altro. Anche l'altra interpretazione di Montfaucon dovrebbe esser più esatta. La persona femminile che si appoggia sulle braccia accanto al letto avrebbe dovuto chiamarla *Cassandra* e non *Atalanta*. Atalanta è colei che rivolta col dorso contro il letto sta in atteggiamento di tristezza. L'artista con molto accorgimento l'ha allontanata dalla famiglia, perchè ella era soltanto l'amata e non la consorte di Meleagro, e la sua tristezza intorno a una sventura, che ella aveva cagionata in maniera imperdonabile, doveva inasprire i congiunti.

[1]) Plinius, lib. XXXV, sect. 35: *Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum, velarit quem digne non poterat ostendere.*

[2]) *Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est.* Valerius Maximus, lib. VIII, c. 11.

composizione non gli accordava nè l'uno nè l'altro, che gli restava se non di coprirlo? Ciò che non potette dipingere lo diede a indovinare. Questo velo era, insomma, un sacrificio, che faceva l'artista alla bellezza. Gli è un esempio, non come si debba condurre l'espressione sui limiti dell'arte, ma come si debba assoggettarla alla prima legge dell'arte, che è la legge del bello.

Ora applicando ciò al Laocoonte, sarà chiara la cagione, che io cerco. L'autore si servì della bellezza suprema nelle supposte condizioni del dolore corporeo. Questo dolore in tutta la sua intensità sfigurante non si poteva accoppiare con quella. Conveniva quindi attenuarlo: conveniva a lui mitigare le grida in sospiri; non perchè il grido riveli un animo basso, ma perchè sforma il sembiante in maniera eccessiva. Figuriamoci che Laocoonte apra la bocca, e giudichiamo. Facciamolo gridare, e vediamo. Esso era una immagine, che movea a pietà, perchè rivelava insieme bellezza e dolore; ora è un'immagine deforme, odiosa, da cui si torce il guardo volentieri, perchè l'aspetto del dolore muove dispiacere, senza che la bellezza del paziente sappia mutar questo dispiacere nel dolce sentimento della compassione.

L'apertura sola della bocca, lasciando stare che anche le altre parti del volto ne vengono contorte e disordinate, in pittura è una macchia, e nella scoltura è un vuoto, che produce l'effetto più ingrato del mondo. Il Montfaucon mostrò poco gusto nel darci un'antica testa barbuta con la bocca spalancata per un Giove, che pronunzia oracoli [1]). Dee forse gridare un Dio, mentre scopre l'avvenire? Un contorno leggiadro della bocca renderebbe per avventura sospetta la sua parola? Non credo nemmeno a Valerio, che Ajace nel suddetto dipinto di Timante abbia dovuto gri-

[1]) *Antiquit. expl.* T. I, p. 50.

dare [1]). Certi artisti anche peggiori dell'età, in cui l'arte era già al tramonto, non fanno aprir bocca neppure una volta ai barbari più feroci assaliti, sotto il ferro del vincitore, dallo spavento e dall'agonia [2]).

È certo che questo eccesso attenuato del dolore corporeo si palesò su parecchie opere d'arte dell'antichità in un grado inferiore di sentimento. L'Ercole che soffre nel manto avvelenato, di un antico artista ignoto, non era quello di Sofocle, il quale grida sì forte da rimbombarne le rocce della Locride e il promontorio di Eubea. Esso era più cupo, che feroce [3]). Il Filottete di Pitagora Leontino parea comunicare allo spettatore il suo dolore, il quale effetto sarebbe stato distrutto dal minimo grado di ferocia. Si potrebbe chiedere com'io sappia, che questo artista abbia fatta una statua di Filottete. Da un luogo di Plinio, che non avrebbe dovuto aspettare la mia correzione, questa statua apparisce evidentemente falsata o mutilata [4]).

[1]) Così veramente ei dichiara i gradi di tristezza espressa da Timante: « *Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum* ». Ajace gridante avrebbe dovuto avere un aspetto deforme, e poichè nè Cicerone, nè Quintiliano, nelle descrizioni, che fanno di questo quadro, lo ricordano, dovrò tenerlo piuttosto per un'aggiunta, di cui piacque a Valerio di arricchirlo di suo capo.

[2]) Bellori, *Admiranda.* Tab. 11, 12.

[3]) Plinius, libr. XXXIV, sect. 19.

[4]) « *Eundem,* cioè Mirone, si legge in Plinio (lib. XXXIV, sect. 19) *vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur; et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem; cujus hulceris dolorem sentire, etiam spectantes videntur* ». Si considerino con un po' più di cura le ultime parole. Non si parla qui apertamente di una persona conosciuta da per tutto per una piaga dolorosa? *Cujus ulceris* ecc. E questo *cujus* forse dovrebbe andare sul solo *claudicantem,* e il *claudicantem* forse sul *puerum* anche più lontano? Nessuno avea più ragione di esser noto per una tal piaga, che Filottete. Perciò invece di *claudicantem* io leggo *Philoctetem,* o almeno son di parere che l'ultima parola sia stata sostituita dalla prima, che si accorda, e che si debba leggere l'una e l'altra insieme: *Philoctetem*

III.

Ma l'arte, come già si è detto, ha ricevuto nei tempi moderni limiti assai più larghi. Vuolsi che l'imitazione sua si estenda sopra tutta la natura visibile, di cui il bello è soltanto una piccola parte, che la verità e l'espressione sieno la sua prima legge; e come la natura stessa sacrifica ognora la sua bellezza a fini superiori, così anche l'artista debba subordinarla al suo destino universale, senza andar più oltre di quanto gli permettano la verità e l' espressione. Basta che con la verità e l' espressione il lato più deforme della natura sia trasformato in un bello artistico.

Posto che tali concetti si vogliano da prima lasciare senza contrasto nel loro pregio o nella loro vanità, non si avrebbero a far altre considerazioni indipendenti da essi, perchè l'artista debba pure osservare una certa misura nella espressione, e non debba mai prenderla dal punto supremo dell' azione?

Io credo che il momento unico, in cui i limiti materiali dell' arte tengano strette le loro imitazioni, ci condurrà a tali considerazioni.

Se l'artista dalla natura sempre variabile non può afferrare che un momento solo, e il pittore in ispecie non può abbracciare questo momento che da un sol lato; mentre le opere loro sono fatte, non solo per essere guardate, ma esaminate a lungo e ripetutamente, è certo che quel momento unico, e un lato di questo momento, non si possono scegliere con quel vantaggio che basti. Ma quello solo è vantaggioso, che lascia libero il corso alla fantasia. Quanto più noi vediamo, tanto più dobbiamo poter aggiungere col pensiero; quanto più aggiungiamo col pensiero, tanto più dobbiamo figurarci di vedere. In tutta la serie di un

claudicantem. Sofocle gli fa στίβον κατ' άναγκαν έρπειν, e dovrebbe cagionare zoppicamento, se egli non poteva camminare tanto bene sul piede ammalato.

affetto non viene mai tanto meno questo vantaggio, quanto nel grado supremo. Al disopra di questo grado non ci è nulla. E mostrare allo sguardo l'estremo è un tarpare le ali alla fantasia, è un costringerla, quando essa non può spaziare al disopra dell'impressione sensibile, a sottostare a questa impressione con immagini più deboli, su cui essa teme la pienezza visibile dell'espressione, come suoi limiti. Se Laocoonte sospira a quel modo, la fantasia può sentirlo gridare, ma se grida, essa non può nè salire nè scendere un grado al di là di questa espressione senza vederlo in uno stato più sopportabile, e quindi meno interessante. Essa lo sente gemere o lo vede già morto.

Inoltre, se questo momento unico riceve con l'arte una durata invariabile, non può esprimere nulla, che sia concepito come transitorio. Tutte le apparenze, che per la loro specie noi giudichiamo che nascano e si dileguino in un tratto, che grate o terribili che sieno possano essere per un solo momento quello che sono: tutte queste apparenze, grate o spiacevoli, prendono dal prolungamento dell'arte un aspetto così innaturale, che guardandole a più riprese l'impressione si raffredda, ed innanzi all'oggetto medesimo finisce col destarci nausea e ribrezzo. La Mettrie, che si fa dipingere e incidere come un secondo Democrito, ride soltanto la prima volta che lo vediamo. Guardatelo più a lungo, e da filosofo diviene uno sciocco, dal suo riso nasce una grinza. Lo stesso avviene col grido. Il dolore veemente, che fa gridare, o diminuisce subito o distrugge il soggetto, che si addolora. Se dunque l'uomo più paziente e più fermo grida, non grida però di continuo. Or questa apparenza non interrotta nell'imitazione materiale dell'arte è tale, che farebbe del suo grido una debolezza femminile, un'impazienza da bambino. Ciò doveva schivarlo l'autore del Laocoonte, ancorchè il grido non avesse nociuto alla bellezza, ancorchè fosse stato lecito all'arte di esprimere il dolore senza bellezza.

Sembra che Timomaco, fra gli antichi, avesse preferiti argomenti di un effetto esagerato. Il suo *Ajace furente*, la sua *Medea infanticida*, furono dipinti celebri. Ma dalle descrizioni risulta che Timomaco seppe coglier benissimo il momento, in cui l'osservatore non vede l'eccesso ma lo suppone, ed anche quell'apparenza, alla quale non si associa tanto l'idea del transitorio, che durando ella riesca ingrata. Infatti non aveva colta Medea nel momento, in cui uccide i suoi figliuoli, ma un momento prima, quando l'amor materno lotta ancora con la gelosia. Noi supponiamo l'esito di questa lotta. Noi tremiamo prima, al solo vedere la crudele Medea, e la nostra fantasia supera tutto ciò che potrebbe mostrarci il pittore, in quest'orribile momento. Eppure ci offende sì poco nell'arte questa indecisione continua, che noi anzi avremmo voluto che ella si fosse continuata nella natura, che la lotta delle passioni non si fosse determinata, o almeno fosse durata fintanto che il tempo e la ragione avessero mitigato il furore, assicurando la vittoria ai sentimenti materni. Questo accorgimento di Timomaco gli procacciò grande e copiosa lode innalzandolo al disopra di un altro pittore ignoto, il quale aveva mostrata tale imprudenza, da rappresentare Medea nel massimo del livore, accordando così a questo grado passeggiero del massimo furore una durata, che ripugna affatto alla natura. Il poeta, che gliene muove rimprovero, dice quindi con molto buon senso: dunque tu hai una sete continua del sangue dei tuoi figliuoli? dunque è sempre un nuovo Giasone, è sempre una nuova Creusa che ti tormenta? [1]). E poi infastidito soggiunge: vanne in malora tu e il tuo quadro!

[1]) Philippus (*Antholog.*, lib. IV, cap. 9, ep. 10):

'Αιει γαρ διψᾳς βρεφεων φονον · ἠ τις 'Ιησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
'Ερρε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε...

Dell'*Ajace furente* di Timomaco si può giudicare per la notizia di Filostrato [1]). Ajace non appariva furibondo tra le mandre, pigliando vacche e capre per uomini, e scannandole. Ma l'autore lo mostrò dopo questo macello, oppresso dalla stanchezza, quando forma il pensiero di darsi la morte. E questo è proprio Ajace furente, non perchè qui egli infurii di fatto, ma perchè si vede che ha infuriato; perchè la intensità del suo dolore traspare sì al vivo dalla vergogna e dalla disperazione che prova. Si vede dai rottami e dai cadaveri, che ha sparsi per terra.

IV.

Esaminando le dette cagioni, perchè l'autore del Laocoonte abbia dovuto tenere una certa misura nell'espressione del dolore corporeo, io trovo che elle sono ammesse in generale dalla natura stessa dell'arte, dai suoi limiti e dai suoi bisogni. È difficile che se ne possa applicare alcuna alla poesia.

Non volendo qui nemmeno ricercare quanto riesca il poeta a ritrarre il dolore corporeo, è certo però che quando tutto il dominio smisurato della perfezione può imitarsi da lui, questa veste visibile, sotto cui la perfezione diviene bellezza, non sarà che un mezzo minimo per dare interesse ai suoi personaggi. Spesso ei dimentica questo mezzo, sicuro che, se il suo eroe si è acquistata la nostra benevolenza, le sue nobili doti ci stanno tanto a cuore da non farci pensare alle fattezze del corpo, o se pur ci pensiamo, ci rapiscono tanto, che non gli si accorda una bella forma, ma una forma indifferente. Nè vorrà tener conto del senso della vista, in quei tratti, che non sieno destinati espressamente a questo senso. Quando il Laocoonte di Virgilio grida, chi pensa che ci vuole una gran bocca per gridare,

[1]) *Vita Apoll.*, lib. II, cap. 22.

e che questa gran bocca è deforme? Basta che *clamores horrendos ad sidera tollit* sia un' espressione insigne all' udito, qualunque essa sia per la vista. A chi vuole qui un bel quadro, il poeta non fa nessuna impressione.

Nulla poi costringe il poeta a concentrare la sua descrizione in un momento unico. Esso prende ognuna delle sue azioni, se vuole, nella propria origine, e per tutte le variazioni possibili la porta al suo compimento. Ognuna di queste variazioni, che costerebbe all'artista un lavoro speciale, a lui non costa che un sol tratto; e poichè questo tratto considerato per sè nuocerebbe alla fantasia di chi ascolta, o è stato preparato precedentemente, oppur viene attenuato e compensato in seguito, sicchè perde la sua impressione particolare, ma produce nell' insieme il più bell' effetto del mondo. Sia pure indegno d' un uomo il gridare nella pienezza del dolore; qual danno può recare per noi questa sconvenienza passeggiera ad un uomo, di cui tutte le altre virtù ci hanno disposti in favor suo?

Il Laocoonte Virgiliano grida, ma questo Laocoonte è quello stesso che già conosciamo ed amiamo come il più saggio patriota, come il padre più affettuoso. Le sue grida non sono attribuite al suo carattere, ma al dolore insopportabile ch' ei prova. Questo solo si sente nelle sue grida, e il poeta non potrebbe farcelo sentire che in esse.

Chi mai vorrà biasimarlo? Anzi, chi non affermerà che se l'artista fece bene a non far gridare Laocoonte, il poeta fece altrettanto bene a farlo gridare?

Ma qui Virgilio è un semplice poeta narratore. Comprenderemo nella giustificazione di lui anche il poeta drammatico? Altro è l' effetto prodotto dalla narrazione di un grido, altro quello prodotto dal grido stesso. Il dramma, che si determina con la rappresentazione viva dell'attore, dovrebbe quindi attenersi più fedelmente ai precetti della pittura materiale. Non solamente pare a noi di vedere

e di sentire un Filottete che grida, ma di fatto lo vediamo e lo sentiamo gridare. Quanto più l'attore si accosta alla natura, tanto più ne saranno offesi la vista e l'udito; perchè è fuori dubbio che in natura restino tali, quando noi sentiamo sì copiose e violenti espressioni del dolore. Oltre che, il dolore corporeo non è generalmente capace di quella compassione destata da altri mali. La nostra fantasia può discernere sì poco in esso, che a vederlo solo non sa destarci nessun sentimento, che somigli alla compassione. Così quando Sofocle permette a Filottete e ad Ercole or di piangere e lamentarsi, or di urlare e gridare, potrebbe facilmente rispettare una convenienza arbitraria sì, ma fondata nell' essenza dei nostri sentimenti. È impossibile che gli astanti prendano tanta parte ai loro patimenti, da richiedere questo sfogo eccessivo. Essi in confronto sembreranno freddi a noi spettatori, tuttavia non possiamo considerare i loro patimenti, che con la stessa misura dei nostri. Aggiungi che quasi mai l'attore può condurre la rappresentazione del dolore corporeo fino all' illusione; e chi sa se i poeti drammatici moderni non sieno più degni di lode che di biasimo, per aver schivato questo scoglio, o almeno per averlo costeggiato con una barchetta?

Quante cose in teoria parrebbero incontrastate, se il genio non venisse coi fatti a provare il contrario.

Tutte queste considerazioni non sono prive di fondamento, eppure Filottete rimane uno dei capilavori del teatro. Perocchè una parte di esse non sono dirette contro Sofocle, ed egli, superando le altre, seppe trovare certe bellezze, che la timidità dei critici non avrebbe neppur sognate senza il suo esempio. Si vedrà meglio dalle osservazioni seguenti:

1. È maraviglioso come il poeta abbia accresciuta ed estesa l'idea del dolore corporeo! Scelse una ferita (giac-

chè anche gli accessorî del fatto si possono considerare dipendenti dalla sua scelta, avendo egli scelto il fatto appunto per questi accessorii), scelse, dico, una ferita invece d'una malattia interna, perchè il dolore si può meglio rappresentare nella prima che nella seconda, sebbene sia lo stesso. Quella simpatica fiamma interna, che struggeva Meleagro, quando la madre lo immolò col tizzone fatale al suo furore di sorella oltraggiata, sarebbe quindi meno drammatica di una ferita. E questa ferita era una vendetta divina. Un veleno soprannaturale, continuo, vi ardeva; solamente un accesso di dolore più violento durava per un dato tempo, dopo il quale il poveretto cadeva nell'assopimento ed il suo corpo si riposava, per rimettersi nella stessa via di patimenti. Châteaubrun lo fa morire unicamente per la freccia avvelenata d'un Trojano. Che ci possiamo aspettare di straordinario da un caso tanto comune? Nelle guerre antiche ognuno vi era esposto: perchè a Filottete solo doveva portare sì tristi conseguenze? Un veleno naturale, che opera per nove anni di seguito senza uccidere, è molto più inverisimile di tutt'i prodigi inventati dal Greco.

2. Ma per quanto fossero gravi ed atroci i dolori corporei del suo eroe, egli sentì che essi soli non sarebbero bastati a muover la compassione in un grado considerevole. Li accoppiò adunque con altri mali, i quali, se per sè stessi non erano neppur sufficienti a commuovere, ricevono una tinta sì melanconica da questa unione, come se partecipassero pure dei patimenti corporei. Sono infatti l'assoluta privazione del consorzio umano, la fame, e tutt'i disagi della vita, che si possono incontrare sotto un cielo aspro e in quella solitudine[1]). Figuriamoci un uomo in questo fran-

[1]) Se il coro osserva in questa unione la miseria di Filottete, sembra che la solitudine disperata di lui lo commuova in un modo speciale.

e la sua Procri piglia quest' *Aura* pel nome d' una rivale, questo luogo, dico, lo troverò più naturale vedendo che l'antiche opere d' arte personificarono veramente l' aure soavi, venerando sotto il nome di *Aurae* una specie di sil-

una cosa simile, ma quando un corpo sta sospeso in aria o debbono reggerlo le ali, o ha da sembrare che abbia qualche punto d'appoggio, fosse pure una nuvoletta. Quando Omero permette a Teti d' innalzarsi in piedi dalla marina sull'Olimpo: Τὴν μὲν ἄρ' Οὔλυμπονδε πόδες φέρον (*Iliade*, XVIII, v. 148) il conte Caylus conosce troppo bene i bisogni dell'arte, per dover consigliare al pittore di far trascorrere liberamente l' aria alla dea. Ella deve prendere il cammino sopra una nube (*Tableaux tirés de l'Iliade*, p. 91), come altrove la mette sopra un carro (pag. 131), quantunque il poeta dica l'opposto. E come può essere altrimenti? Sebbene il poeta ci lasci concepire egualmente la dea sotto una figura umana, ha bandita interamente l' idea di una materia grave e pesante, animandone il corpo simile a quello umano di un vapore, che lo esclude dalle leggi del nostro movimento. Ma come farebbe la pittura a distinguere la figura corporea di una divinità dalla figura corporea umana con tanta eccellenza, da non esserne offeso l'occhio nostro, trovando osservate nell'una tutt'altre regole di movimento, di gravità, di peso, che nell'altra? Come potrebbe farlo se non per via di simboli? Simboli sono infatti un pajo d' ali e una nube. Ma di ciò si dirà più a lungo altrove. Qui pretendo solo che i seguaci dell'opinione dell' Addison mi mostrino, sui monumenti antichi, un' immagine simile che penda liberamente in aria. Questo Marte dovrebbe esser l'unico nella sua specie? E perchè? Forse la tradizione avea tramandato qualche particolare che rendesse necessaria, in questo caso, tale sospensione? In Ovidio (*Fast.*, lib. 1) non se n' ha la minima traccia. Anzi si può dimostrare che non poteva darsi un caso simile. Difatti si trovano altre opere d'arte dell'antichità rappresentanti la storia medesima, dove Marte evidentemente non pende, ma cammina. Si guardi il bassorilievo nel Montfaucon (*Suppl.* T. I, pag. 183), che se non erro, è in Roma nel palazzo Mellini. Rea dorme sotto un albero e Marte a passo lento le si accosta, stendendo la mano destra in atto significativo come si fa per imporre a chi ci sta indietro di arrestarsi, o di seguire pian piano. È proprio l' istesso atteggiamento in cui appare sulla moneta, se non che qui porta l'asta nella destra e là nella sinistra. Si trovano celebri statue e bassirilievi copiati sulle monete antiche più spesso che non qui, nelle quali forse il coniatore non

fidi [1]). Ammetto che quando Giovenale paragona un ribaldo a una colonna di Erme, difficilmente si possa sco-

avvertì l'espressione della mano destra tenuta all'indietro, e credette meglio riempirla con l'asta. Riassumendo adunque ogni cosa, che verisimiglianza resta all'Addison? Non gli resta più della semplice possibilità. Ma onde può cavarsi una spiegazione migliore, se questa non val nulla? Se ne troverà per avventura una migliore fra le spiegazioni rifiutate dall'Addison. Ma se non si trova, che più? Il luogo del poeta è alterato; esso può restare alterato. E resterà tale ancorchè si volessero addurre venti nuove congetture. Una di queste, per esempio, sarebbe che *pendentis* debba prendersi nel senso metaforico, cioè *incerto*, *indeterminato. Mars pendens* adunque sarebbe lo stesso che *Mars incertus* o *Mars communis. Dii communes sunt*, dice Servio (ad v. 118, lib. XII, *Aeneid.*). *Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt.* E tutto il verso:

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

avrebbe questo senso, che l'antico soldato Romano soleva portare l'immagine del dio comune sotto gli occhi al suo nemico morente. È un tratto molto ingegnoso che delle vittorie dei Romani antichi fa piuttosto un effetto del loro proprio valore, che il frutto dell'ajuto parziale del loro ceppo. Ciò non ostante è sempre oscuro.

1) « Prima che io, dice lo Spence (*Polimete*, Dial. XIII, pag. 208), « avessi notizia di queste *Aurae* (Ninfe aeree) non sapevo raccapezzar- « mi nella storia di Cefalo e Procri presso Ovidio. Non potevo intendere « affatto come Cefalo col suo grido *Aura venias*, benchè pronunziato « in suono così tenero e languido, potesse destare il sospetto che fosse « infedele alla sua Procri. Non essendo uso ad intendere altro sotto la « parola *Aura* che l'aria, o specialmente un leggier venticello, la gelo- « sia di Procri mi pareva meno fondata che mai. Ma quando scoprii « che *Aura* poteva significare sì una bella fanciulla che l' aria, la cosa « mutò aspetto e mi parve pigliare una piega abbastanza ragionevole ».

Non voglio ritirare nella nota l'approvazione che concedo nel testo a questa scoperta di cui lo Spence si compiace tanto. Ma debbo notare che anche senza di essa il luogo del poeta è molto naturale e intelligibile. Convien sapere che *Aura* era un nome femminile comunissimo fra gli antichi. Così, per esempio, si chiama presso Nonno (*Dionys.*, lib. XLVIII) la Ninfa del seguito di Diana, che gloriandosi di una bellezza più virile di quella della dea, per pena della sua temerità fu data in preda all' infermità di Bacco, mentre dormiva.

prire la simiglianza in questo paragone senza vedere, nè sapere, che tale colonna è un cattivo pilastro il quale porta il capo o tutt'al più il busto del dio, e non vedendo noi nè la testa nè i piedi, nasce subito l'idea dell'inettitudine [1]). Spiegazioni di questa fatta non sono spregevoli,

[1]) Juvenalis, *Satyr.* VIII, v. 52-55:

. . . . At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Se Spence avesse tratti anche gli scrittori Greci nel suo discorso, si sarebbe ricordato di un' antica favola d' Esopo, che dalla forma di un simile Erme riceve una luce ancor più bella e indispensabile alla intelligenza di essa. « Mercurio, narra Esopo, volle sperimentare « in quale stima fosse tenuto fra gli uomini. Celò la sua divinità e se « ne venne a uno scultore. Qui guardò la statua di Giove e chiese al- « l' artista quanto costasse. Una dramma fu la risposta. Mercurio rise; « e questa Giunone? domandò poi. Quasi altrettanto. Guardò intanto « la sua propria immagine, e disse fra sè: io sono il messo degli dèi; « da me viene ogni bene; gli uomini m'hanno da stimare ancor più. E « questo dio? (guardando la sua immagine) quanto potrebbe costa- « re? Questo? rispose l' artista. O se voi comprate quelle due statue « avrete anche questa per giunta. Mercurio andò via ». Ma lo scultore non lo conosceva, quindi non poteva aver l' idea di mortificare il suo amor proprio, ma le qualità medesime della statua dovevano esser cagione d'averla tanto a vile, da darla per giunta. La poca dignità del dio che rappresentava non c'entrava per nulla, giacchè l'artista stima le sue opere per la utilità, la pazienza e il lavoro che richiedono, non già per la qualità e il merito dell' essere che esprimono. La statua di Mercurio doveva richieder meno abilità, meno pazienza e lavoro; doveva costar meno d'una statua di Giove o di Giunone. E così era infatti. Le statue di Giove e di Giunone mostravano intere le persone di questi dèi; la statua di Mercurio, invece, era una brutta colonna quadrata col semplice busto di lui. Che maraviglia se si dava per giunta? Mercurio dimenticò questo particolare, perchè aveva sott' occhi solamente la sua supposta preponderanza di merito, sicchè la sua umiliazione fu naturale non meno che meritata. I commentatori, traduttori e imitatori di Esopo non hanno la minima traccia di questa interpre-

quando pure non necessarie nè sufficienti. Il poeta ebbe innanzi l'opera d'arte come un oggetto esistente per sè e non già per imitarlo, o piuttosto l'artista e il poeta ebbero concetti formati allo stesso modo, e però nelle loro rappresentazioni doveva rivelarsi un accordo dal quale si desume come quei concetti fossero generali.

Ma quando Tibullo descrive le fattezze di Apollo come gli era venuto in sogno: un giovane bellissimo, colle tempie cinte di casto alloro, i profumi di Siria esalati dall'aureo crine ondeggiante intorno alla nuca, il bianco smagliante e il rosso porporino misti su tutto il corpo come sulla molle guancia della sposa condotta all'amante ecc., perchè questi tratti dovranno essere ispirati da celebri quadri antichi? Se la *Nova nupta verecundia notabilis* di Echione ha potuto essere in Roma e copiata mille e mille volte, era perciò sparito dal mondo il pudore muliebre? Se il pittore l'avea veduta, i poeti non potevano vederla che nell'imitazione del pittore? [1]). Se un altro poeta chiama Vulcano estenuato e il volto di lui riscaldato alla fucina, dovette imparare dall'opera d'un pittore, che la fatica sfinisce e il calore arrossisce? [2]). Se Lucrezio descrive l'avvicendarsi delle stagioni e le guida nell'aria e sulla terra con tutta la serie dei loro effetti, nell'ordine naturale, doveva esser egli un effimero? Non era stato un anno intero per sperimentare tutte le stagioni, per essere obbligato a

tazione, ma se ne valesse la pena, io potrei citare un'intera serie di coloro che hanno intesa la favola letteralmente, cioè non l'hanno intesa affatto. Essi o non hanno capito o hanno esagerato l'assurdo di riguardare tutte le statue per opere di una stessa esecuzione. L'unica sconvenienza in questa favola potrebb'essere il prezzo attribuito dall'artista al suo Giove. Per una dramma nessun vasellajo farebbe un fantoccio. Una dramma qui deve significare qualcosa di molto basso (*Fab. Aesop.* 90, Edit. Haupt., p. 70).

1) Tibullus, *Eleg.* 4, lib. III; *Polimete*, Dial. VIII, p. 84.

2) Statius, lib. I, *Sylv.* 5, v. 8; *Polimete*, Dial. VIII, pag. 81.

descriverle da una processione, in cui si portavano attorno le loro statue? E da queste statue doveva apprendere il vecchio artificio poetico di mutare in esseri reali queste astrazioni personificate? [1]). Ovvero il *pontem indignatus Araxes* di Virgilio, questa immagine poetica stupenda d'un fiume che si rovescia sulle sponde, quando in-

[1]) Lucretius, *de R. N.*, lib. V, v. 736-747:

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Lo Spence tiene questo luogo per uno dei più belli in tutto il poema di Lucrezio. Almeno è uno di quelli su cui si fonda la fama di Lucrezio come poeta. Ma a dir vero gli si diminuisce, anzi gli si toglie addirittura questo merito, dicendo: « Tutta questa descrizione sembra fatta da un'antica processione delle stagioni divinizzate, nella loro serie ». E perchè mai? « Perchè, dice l'Inglese, queste processioni « con gli dèi erano così in voga sotto i Romani, come son tuttora in « certi paesi le processioni in onore dei santi; e perchè tutte le espres- « sioni adoperate qui dal poeta convengono perfettamente a una pro- « cessione *(come in very aptly, if applied to a procession)* ». Belle ragioni! L'ultima specialmente è facilissimo combatterla. Solamente gli aggettivi dati dal poeta alle astrazioni personificate: *Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans,* mostrano che essi hanno preso il loro essere da lui e non già dall'artista, il quale avrebbe dovuto dar loro un altro carattere. Spence avrà adottata questa idea della processione da Abramo Preigern, il quale, nelle sue note al luogo del poeta, dice: *Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora* etc. Ma anche lo Spence se ne sarebbe dovuto contentare. Che il poeta meni le stagioni in processione sta bene; ma che abbia appreso a condurle da una processione è molto assurdo.

chè mostravasi bello e terribile ad un tempo, era molto naturale che gli artisti scegliessero fra le sue forme la più conveniente ai fini dell' arte loro.

Minerva e Giunone lanciano spesso fulmini presso i poeti Romani. Ma perchè, domanda lo Spence, non fanno altrettanto nelle loro immagini?[1]. E risponde che questa era una prerogativa speciale delle due dee, la cui origine si trova forse nei misteri di Samotracia; ma gli artisti essendo tenuti a vile presso gli antichi Romani, e perciò raramente ammessi a quei misteri, certamente non ne seppero nulla, e ciò che ignoravano non potevano rappresentarlo. Vorrei domandare allo Spence: Ma questi artisti lavoravano di loro invenzione o per incombenza di persone più elevate che potevano essere versate nei misteri? Ed anche presso i Greci gli artisti erano tenuti in questo disprezzo? E gli artisti Romani non erano la più parte d'origine greca? E così di seguito.

Stazio e Valerio Flacco descrivono una Venere sdegnata e con un'aria sì truce, che in quell'istante la si prenderebbe piuttosto per una Furia che per la dea dell'amore. Lo Spence cerca invano una Venere simile fra l'antiche opere d'arte. E che ne argomenta? Che sia forse più lecita al poeta che al pittore o allo scultore? Questo avrebbe dovuto argomentare. Ma egli ha ammesso una volta per sempre il principio, che non sia mai buono in una descrizione poetica quello che è sconveniente in un quadro o in una statua[2]. Dunque la colpa fu tutta dei poeti. «Stazio e
« Valerio appartengono a un'età, in cui la poesia Ro-
« mana cominciava a decadere. Essi mostrano anche qui
« la depravazione del loro gusto e la mancanza di giudizio.

1) *Polimete*, Dial. VI, p. 63.

2) *Polimete*, Dial. XX, p. 311: « Niuna cosa è atta ad essere poeti-
« camente descritta, la quale sia assurda nella scultura o nella pit-
« tura ».

« Nei poeti di miglior età non si trovano questi oltraggi « all' espressione pittorica [1]) ».

A dir questo, in verità, ci vuole un criterio assai scarso. Ma io non voglio occuparmi nè di Stazio nè di Valerio; voglio fare una considerazione generale. Gli dèi e gli enti spirituali, come li rappresenta l'artista, non sono appunto quelli che descrive il poeta. Nell'artista sono astrazioni personificate che debbono sempre conservare lo stesso carattere, per essere riconoscibili. Nel poeta, all'opposto, sono enti reali ed attivi dotati d'altre qualità, di altri affetti che stanno al di sopra del loro carattere generale, e che in certi casi possono prevalere su quello. Venere per lo scultore non è che l' Amore; egli perciò è tenuto a darle tutta la bellezza modesta e vereconda, tutt'i vezzi, tutte le attrattive che ci rapiscono per gli oggetti dell'Amore e che noi usiamo associare con l' idea astratta di questo sentimento. Per poco che si allontani da questo ideale, non ci dà più a conoscere l' immagine sua. La bellezza più maestosa che pudica non è più una Venere, ma una Giunone. Le attrattive più altere, più virili che leggiadre, formano una Minerva anzichè una Venere. Insomma una Venere sdegnata, una Venere stimolata dal furore e dalla vendetta, è una vera contraddizione per lo scultore; giacchè l'amore, in quanto amore, non infuria, non si cruccia mai. Nel poeta, invece, Venere è veramente l'Amore, ma la dea dell'Amore la quale, fuor di questo carattere, conserva pure la sua propria individualità, e quindi dev'essere capace tanto di passione e di odio quanto d'amore. Che maraviglia dunque, se nel poeta la dea arda di collera e di sdegno, massime quando l'amore oltraggiato ve la spinga?

Ben è vero che anche l'artista può come il poeta, nelle opere composte, introdurre Venere o qualunque altra divi-

[1]) *Polimete*, Dial. VII, p. 74.

nità, fuor del suo carattere, come un ente attivo e reale. Ma allora bisogna almeno che il carattere di lei non si metta in contraddizione coi suoi atti, quando non ne sieno effetti immediati. Venere consegna al figliuolo l'armi divine: è un fatto che l'artista può rappresentare quanto il poeta. Nulla qui vieta di attribuirle tutta la bellezza e le attrattive che le spettano, come dea dell'amore, anzi ella si dà tanto meglio a conoscere nell'opera sua. Ma quando Venere si vuol vendicare di coloro che l'avevano sprezzata, degli uomini di Lemno, quando in un aspetto fiero, con le guance macchiate, col crine scompigliato, afferra la fiaccola di pece, quando si getta intorno un panno nero e scende impetuosa sopra una nube, questo non è momento per l'artista, perchè allora non può darla a conoscere. È momento solo per il poeta che ha il privilegio di fargliene succedere immediatamente un altro, in cui la dea rimane Venere, sicchè non la perdiamo di vista neppur nella Furia. Così fa Valerio Flacco:

. . . *Neque enim alma videri*
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam [1]).

Ed anche Stazio:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores

1) *Argonaut.*, lib. II, v. 102-106.

Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina [1]. . . . .

O piuttosto si può dire che solo il poeta possiede l'artificio di descrivere con tratti negativi, e unendo questi tratti negativi con altri positivi, sa accogliere due apparenze diverse in una. Non è più l'alma Venere col crine d'oro, avvolto con fermagli d'oro e circondato d'un nastro azzurro. Ma è priva del suo cinto, armata d'altra specie di fiamme e di grandi frecce, accompagnata da Furie che le somigliano. Ma se l'artista deve astenersi da tale artifizio, perchè deve astenersene anche il poeta? Se la pittura vuol esser sorella alla poesia, almeno non ne sia gelosa; la sorella minore non vieti alla maggiore l'uso di tutti quegli ornamenti che non sono per lei.



IX.

Volendo, in alcuni casi, paragonare fra loro il poeta e l'artista, bisogna prima di tutto cercare se essi abbiano goduta piena libertà, se abbiano potuto lavorare senza un ostacolo esteriore all'effetto supremo dell'arte loro.

Questo ostacolo per l'artista antico era spesso la religione. L'opera sua destinata al culto e alla venerazione non poteva riuscir sempre così perfetta, come quando mirasse al diletto esclusivo dello spettatore. La superstizione caricava gli dèi di simboli, e i più bei simboli non erano dappertutto venerati come tali.

Bacco nel tempio di Lemno, ove la pia Ipsipile salvò la vita al padre suo sotto la forma del dio [2], stava con le cor-

[1] *Thebaid.*, lib. V, v. 61-64.
[2] Valerius Flaccus, lib. II, *Argonaut.*, v. 265-273:

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit et medium curru locat; aeraque circum

na, e in quest' aspetto si mostrava senza dubbio in tutti i suoi templi, giacchè le corna erano un simbolo per attestare la sua natura. Soltanto l'artista libero, che non destinava il suo Bacco a nessun tempio, abbandonava questo simbolo; e se fra le statue di lui che ancor ci rimangono non se ne trova neppur una con le corna [1]), ciò forse prova che non erano l'immagini sacre nelle quali in effetto veniva adorato. Senza che, è molto probabile che sopra queste ultime principalmente si volgesse l'ira dei distruttori religiosi nei primi secoli del Cristianesimo, la quale

Tympanaque et plenas tanta formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus;
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

La parola *tumeant* nel penultimo verso sembra, del resto, indicare che le corna di Bacco non si facevano tanto piccole, quanto si figura lo Spence.

[1]) Il cosiddetto Bacco nel giardino Mediceo a Roma (Montfaucon, *Suppl. aux Ant.* T. I, p. 254) ha piccole corna che escono dalla fronte; ma alcuni eruditi vogliono piuttosto che esso sia un Fauno. Infatti queste corna naturali sono un oltraggio alla sembianza umana, e possono convenire soltanto ad esseri cui si attribuì una specie di forma media tra l'uomo e il bruto. Il suo atteggiamento, lo sguardo cupido verso il grappolo che tiene sopra di sè, son più degni d' un compagno del dio che del dio stesso. Qui mi ricorda di quel che dice Clemente Alessandrino di Alessandro Magno (*Protrept.*, p. 48, Edit. Pott.): Εβουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος υιος ειναι δοκειν, και κερασφορος αναπλαττεσθαι προς των αγαλματοποιων, το καλον ανθρωπου υβρισαι σπευδων κερατι: « Alessandro voleva parer figliuolo di Ammone ed essere ritratto nell' immagine con le corna, studiandosi di deturpare la bellezza umana ». Fu desiderio espresso di Alessandro che l'artista lo rappresentasse con le corna; contentavasi che la bellezza umana fosse oltraggiata da lui nelle corna, purchè fosse creduto appartenere a un origine divina.

risparmiava qua e là qualche lavoro unicamente perchè non contaminato da nessuna adorazione.

Ma poichè fra gli scavi antichi si trovano scolpite immagini sì dell'una che dell'altra specie, io vorrei che il nome di opere d'arte si apponesse soltanto a quelle in cui l'artista si riveli proprio da artista, in cui la bellezza sia il primo ed ultimo fine [1]). Qualunque altra immagine manifesti troppo evidenti le tracce di convenzione religiosa, non merita quel nome, non essendo qui l'arte coltivata per sè, ma come un mero ausiliario della religione la quale, nelle rappresentazioni sensibili che proponevale, badava assai più al significato che alla bellezza; sebbene con ciò io non

[1]) Il Lessing dicendo che l'artista non abbia altro fine che la bellezza, mostra quasi di ammettere la perfetta rappresentazione d'un nume per mezzo dell'arte senza la fede religiosa. L'arte in Grecia sembra nata e venuta a perfezione appunto in servigio della religione, e se l'artista greco trovava le forme dei numi creando quasi gli stessi numi, questo da un lato attesta la virtù del genio suo, e dall'altro l'ispirazione religiosa. Io credo che il primo a prostrarsi innanzi al Giove di Fidia dovesse essere Fidia medesimo. Sicchè parmi incontrastato questo fatto, che sebbene molte immagini sacre, ispirate da una fede potente, non appartengano all'arte, nondimeno ogni opera d'arte d'argomento sacro debba essere veramente ispirata dalla fede. E come gli dèi e gli eroi della Grecia non potevano essere rappresentati che dagli antichi artisti Greci che li veneravano, così neppure i tipi cristiani possono trattarsi da artisti che non sieno credenti, ed essendo spogliati da qualsiasi sentimento divino, perdono affatto il loro valore. Nella prima metà del medio evo, quando lo spirito assorbiva il corpo, quando il misticismo staccava affatto gli uomini dalla terra, la fede senz'arte ci dava quei Cristi, quelle Madonne e quei Santi deformi e stecchiti, più simiglianti a vampiri che alla forma umana. Ma l'arte accompagnata dalla fede creò gli affreschi di Frate Angelico, di Andrea del Sarto e di Raffaello. Il metodo favorito di qualche artista contemporaneo, di presentare i tipi sacri in maniera puramente mondana è falso e pericoloso per l'Arte, giacchè il santo che pel ritiro dal mondo, per l'austerità della vita, per la virtù del sacrificio, è venerato dal cristiano, pel miscredente non è altro che un allucinato o un mentecatto, argomento poco degno di pittura (*n. del T.*).

voglia negare che ella abbia sovente riposto tutto il significato nella bellezza; ovvero, per un riguardo all'arte ed al gusto più raffinato del secolo, abbia rinunziato tanto al significato, che sembra prevalsa unicamente la bellezza.

Se questa distinzione non ha luogo, il conoscitore e l'antiquario verranno a gara, perchè non la pensano allo stesso modo. Se il primo, per aver bene penetrati i destini dell'arte, sostiene che l'artista antico non fece mai questo nè quel lavoro in quanto artista, cioè di sua volontà; l'altro si studierà di mostrare che nè la religione, nè altra causa estranea all'arte potevano mai imporgli il tale o tal altro lavoro in quanto artefice, vale a dire col lavoro delle proprie mani. Egli potrà dunque vantarsi di confutar il conoscitore con la prima e migliore immagine che trovi, e che questi senza nessuno scrupolo, ma a dispetto del mondo erudito, ricaccerà nelle rovine onde fu tratta [1]).

[1]) Sostenendo io più su che gli artisti antichi non ritrassero mai una Furia, non m' era sfuggito che le Furie ebbero parecchi templi, i quali non erano certo privi delle loro statue. In quello di Cerinea Pausania ne trovò di legno; non erano grandi nè molto notevoli, e pareva che l'arte, non potendosi mostrare in quelle, volesse rivelarsi nelle statue delle sue sacerdotesse, che stavano nell'atrio del tempio ed erano di pietra, lavoro eccellente (Pausania: *Achaic.*, cap. XXV, p. 587, Edit. Kuhn). Non avevo neppur dimenticato che si credette di vedere le loro teste sopra un Abraxas, che il Chifflet conosceva, e sopra una lucerna nel Liceti (***Dissert. sur les Furies*** par Bannier, ***Mémoires de l'Académie des Inscriptions,*** T. V, p. 48). Inoltre neppure l'urna di lavoro etrusco nel Gori (Tabula 151, ***Musei Etrusci***) su cui si vedono Oreste e Pilade incalzati da due Furie con le fiaccole, mi era ignota. Se non che, io parlavo delle opere d'arte da cui credevo poter escludere questi lavori. Ed ancorchè l'ultimo non andasse escluso come gli altri, esso d'altra parte vale piuttosto a confermare la mia opinione, che a contraddirla. Chè per quanto poco gli artisti etruschi abbiano lavorato con la guida del bello, pure sembra che avessero espresso le Furie non tanto nei tratti orribili del volto, quanto nella foggia del vestire e negli attributi. Queste cacciano le loro faci sotto gli occhi di Oreste e Pilade con un' espressione sì tranquilla, che sembrano

Ma invece si può cadere anche nell'eccesso rappresentando l'effetto della religione sull'arte. Lo Spence ne dà appunto un esempio singolare. Egli trovò in Ovidio che Vesta non era adorata nel suo tempio sotto forma umana; ciò gli bastò per dedurre che in generale non eravi nessuna statua di questa dea, e che ogni statua riguardata come sua non rappresentasse propriamente Vesta, ma una Vestale [1]. Strano argomento! L'artista dunque perdette il dritto di personificare questo ente al quale i Poeti avevano attribuita una certa personalità, facendone una figliuola di Saturno e di Rea, esponendola al rischio di sog-

farlo per celia. Quanto sieno sembrate orribili ad Oreste e a Pilade si può ben inferire dal loro timore, ma non dall'aspetto proprio delle Furie. Adunque sono Furie e non sono: fanno l'ufficio di Furie, ma non già per l'espressione di cruccio e di furore che noi sogliamo associare coi loro nomi, non per la fronte che a detta di Catullo: *expirantis praeportat pectoris iras.* Poco fa il Winkelmann credeva di aver trovato sopra una corniola del Gabinetto Stosch una Furia che correva con veste e capelli svolazzanti e la spada in mano (*Bibliotek. der sch. Wissenschaften,* V Band., P. 30). L'Hagedorn consigliava pure agli artisti di profittare di questo simbolo e di rappresentar così le Furie nei loro quadri (*Betrachtungen über die Malerei*, P. 222). Ma il Winkelmann stesso ha messo in dubbio questa sua scoperta, perchè non ha trovato che le Furie fossero armate dagli antichi con pugnali anzichè con fiaccole (*Description des Pierres gravées,* p. 84). Certamente egli riconosce le immagini sulle monete delle città Lirba e Massaura, che lo Spanheim spaccia come Furie, non già per tali (*les Césars de Julien*, p. 44), sibbene per un *Hecate triformis:* altrimenti qui troverei una Furia con un pugnale in ogni mano, ed è strano che questa appaja appunto in crine disciolto, il quale è coperto da un velo nell'altre. Ma posto che il fatto stesse proprio così, come è parso dapprima al Winkelmann, sarebbe per questa pietra incisa come è per l'urna etrusca, non ostante che per la picciolezza del lavoro non potessero raffigurarsi le fattezze del volto. Inoltre le pietre incise, in generale, per il loro uso di sigilli, appartengono al linguaggio simbolico, e le loro figure sono piuttosto simboli capricciosi di professori, che lavori spontanei di artisti.

[1]) *Polimete*, Dial. VII, p. 81.

giacere alle violenze di Priapo, e checchè altro dicano di lei, perdette, dico, il dritto di personificare questo ente a modo suo, perchè si adorava in un tempio soltanto sotto il simbolo del fuoco? Ma lo Spence commette anche un altro errore, quello di estendere a tutt' i templi di Vesta ciò che Ovidio afferma d'un solo, che era in Roma [1]). Ella non fu sempre adorata come in questo tempio solo di Roma, anzi non fu adorata così neppure in Italia, prima che Numa avesse edificato questo tempio. Numa non voleva rappresentare i numi nè sotto forma umana, nè di bruti; in questo principalmente consisteva la riforma introdotta da lui nel culto della dea, ch' ei rimosse da quella ogni immagine di persona. Ovidio stesso ci avverte che ne' tempi anteriori a Numa c'erano statue di Vesta nel suo tempio le quali, divenuta madre la sacerdotessa Silvia, levarono le mani verginali sugli occhi per vergogna [2]). E inoltre, che nei templi della dea delle province

1) *Fast.*, lib. VI, v. 295-298:

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovidio parla ora dei sacrificii di Vesta in Roma, ora dei templi innalzati ad essa da Numa, di cui dice brevemente (v. 259-260):

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

2) *Fast.*, lib. III, v. 45, 46:

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Così Spence avrebbe dovuto accordare Ovidio con sè stesso. Il poeta parla di varii tempi, qua dei tempi anteriori a Numa, là dei tempi posteriori. In quelli essa venne adorata in Italia con immagini personali come era stata adorata in Troja, onde Enea aveva portato il suo sacrificio.

Romane, fuor di città, il culto di lei non fosse affatto della stessa specie ordinata da Numa, sembrano attestarlo parecchie iscrizioni antiche dov'è menzione d'un *Pontificis Vestae* [1]). Era pure a Corinto un tempio di Vesta senza statue, con un'ara sola pei sacrificii alla dea [2]). Ma perciò mancavano forse ai Greci statue di Vesta? Ad Atene ve n'era una nel Pritaneo, accanto alla statua della Pace [3]). I Giassei [4]), ne celebravano una che stava fra loro all'aria aperta, perchè nè la neve nè la pioggia vi cadevano mai [5]). Plinio ne ricorda un'altra seduta che era opera di Scopa, e ai suoi dì si trovava in Roma negli orti di Servilio [6]). Posto ancora che a noi sia difficile di distin-

. . . . *Manibus vittas, Vestamque potentem,*
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

così dice Virgilio dello spirito di Ettore, quando ebbe consigliata la fuga ad Enea. Qui il fuoco eterno è distinto espressamente da Vesta o dalle sue statue. Spence non ha dovuto leggere i poeti Romani con molta attenzione al suo proposito, perchè questo luogo gli è sfuggito.

1) Lipsius, *de Vesta et Vestalibus*, cap. 13.

2) Pausania, *Corinth.*, cap. XXXV, p. 198. Edit. Kuhn.

3) Idem, *Attic.*, cap. XVIII, p. 41.

4) I Giassei o Jassei erano abitanti della città di Jasso che giaceva sulla costa d'Asia nel golfo situato fra il tempio di Nettuno, nel territorio di Mileto e la città di Mindio. Questo golfo, secondo Polibio, chiamavasi più comunemente golfo Bargilietico dai nomi delle città fabbricate nell'ultimo suo seno. I Bargilieti vantavano anch'essi della loro statua di Diana Candide, come i Giassei della loro Vesta, che trovandosi a cielo aperto non la toccavano mai nè pioggia nè neve. Quanto all'opinione che codesta statua dei Giassei rappresentasse proprio Vesta, ci è differenza fra gl'interpreti. Il Reiske stima che trattandosi di un appellativo ella non fosse altro che la Diana dei Giassei. *(n. del T.)*

5) Polyb., *Hist.*, lib. XVI, § 11. Op. T. II, p. 443. Edit. Ernest.

6) Plinius, lib. XXXVI, sect. 4, p. 727. Edit. Hard.: *Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis.* A questo luogo pensò forse Lipsio scrivendo (*De Vesta*, cap. 3): *Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate.* Ma quello che dice Plinio di una statua particolare di Scopa non avrebbe dovuto darlo co-

guere una semplice Vestale da Vesta, si dimostra forse con questo che neppure gli antichi potessero o volessero distinguerla? Certi simboli favoriscono più l'una che l'altra. Lo scettro, la face, il palladio, si vedono soltanto in mano alla dea. Il timpano attribuitole da Codino le spetta forse come alla terra, altrimenti lo stesso Codino non seppe quello che vide [1]).

X.

Voglio notare un'altra stranezza dello Spence, che dimostra chiaramente la sua poca riflessione sui limiti della pittura e della poesia.

me carattere generale. Egli stesso nota che sulle monete Vesta appare tanto seduta quanto in piedi. Perciò non corregge Plinio, ma la sua falsa idea.

[1]) Giorgio Codino, *De Originibus Constantinopolis*. Edit. Venet., p. 12: Την γην λεγουσιν Εστιαν, και πλαττουσι ἀυτην γυναικα, τυμπανον βατταζουσαν, ἐπειδὴ τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκαλειει. Suida da lui, ovvero tutt'e due da un altro più antico, sotto la parola Εστια dice appunto così: « La terra sotto il nome di Vesta « è raffigurata come una donna che porta un timpano, perchè tiene « chiusi i venti in sè ». La ragione è un po' insulsa. Si sarebbe potuto credergli, se avesse detto che le era stato sostituito un timpano, perchè gli antichi, in gran parte, credevano che la sua immagine somigliasse a quello σχημα ἀυτης τυμπανοειδες εἶναι (Plutarchus, *De placitis Philos.*, cap. 10; id. *de facie in orbe Lunae*). Qui però Codino si è ingannato, o nell'immagine, o nel nome, o nell'una e nell'altro. Ciò ch'ei vide portare a Vesta non seppe chiamarlo meglio che un timpano, ovvero, sentendolo chiamare un timpano, credette non fosse altro che l'istrumento da noi chiamato *timballo*. Ma *Tympana* erano anche una specie di ruote:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae. . . . .

(Virgilius, *Georgic.*, lib. II, v. 444). Ed a questa ruota mi par molto simigliante quella che si mostra nella Vesta del Fabretti, e che questo erudito tiene per un mulino a mano.

« Riguardo alla Muse in generale, egli dice, è ben sin-
« golare che i poeti sieno tanto parchi nel descriverle,
« molto più parchi di quanto ci dovremmo aspettare verso
« divinità alle quali hanno tanto obbligo [1]) ».

Che altro è questo se non maravigliare che i poeti, dovendo parlare di quelle, non usino il linguaggio muto dei pittori? Urania per i poeti è la Musa dell'Astronomia: dal suo nome, dai suoi atti, è noto l'ufficio suo. L'artista, per darla a conoscere, deve rappresentarla con una verga sopra un globo celeste; questa verga, questo globo celeste, questo atteggiamento sono i suoi caratteri, coi quali fa supporre il nome di Urania. Ma se il poeta vuol dire che Urania aveva preveduta dagli astri la sua morte:

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
Urania [2]) . . . .

che bisogno ha, per far piacere al pittore, di aggiungere: Urania col raggio in mano, col globo celeste innanzi? Sarebbe come se un uomo, avendo il dovere e la facoltà di parlare ad alta voce, ricorresse a quegli stessi mezzi di cui si servono i muti nei serragli Turchi.

Lo Spence dà prova della stessa stravaganza quando discorre degli enti morali, ossia di quelle divinità che gli antichi preposero alla virtù e a guidare la vita umana [3]). « Conviene avvertire, egli dice, che i poeti Roma-
« ni intorno a questi enti morali dicono molto meno di
« quel che si crederebbe. Gli artisti, per tal riguardo, sono
« più ricchi, e chi voglia conoscere quanto ne fecero pom-
« pa, può consultare le monete degl' imperatori Romani [4]).
« Vero è che i poeti parlano spesso di tali enti come per-

[1]) *Polimete*, Dial. VIII, p. 91.
[2]) Statius, *Thebaid.* VIII, v. 551.
[3]) *Polimete*, Dial. X, p. 137.
[4]) Ibid., p. 134.

« sone, ma de' loro attributi, della veste, o degli altri a-
« spetti dicono poco o nulla ».

Quando il poeta personifica le astrazioni, esse sono caratterizzate abbastanza dal loro nome, e dagli atti che si fanno loro compiere.

L'artista non possiede questi mezzi. Perciò è obbligato a conceder de' simboli alle sue astrazioni personificate, per darle a conoscere. I quali simboli, perchè sono una cosa e ne fanno un' altra, ne formano delle figure allegoriche.

Una donna con un freno tra mani, un' altra appoggiata a una colonna, sono enti allegorici nell' arte. Ma la Temperanza e la Fortezza, invece di enti allegorici, sono per il poeta semplici astrazioni personificate.

I simboli di questi enti, nell' artista, furono inventati dal bisogno. Giacchè egli non può rendersi altrimenti comprensibile, che con questa o quella immagine. Ma perchè il poeta deve far quello che il bisogno impone all' artista, quando egli non sa nulla di questo bisogno?

Ciò che pare tanto strano allo Spence vuol essere prescritto di norma ai poeti. Essi non debbono accogliere i bisogni della pittura come ricchezza propria. Non debbono riguardare i mezzi trovati dall' Arte, per accostarsi alla Poesia, come perfezioni invidiabili. L'artista, ornando una immagine di simboli, forma di quest'immagine un ente superiore. Ma se il poeta piglia anch' esso quest' ornamento, muta questo ente superiore in un fantoccio.

Ora essendo questa regola confermata dall' esecuzione degli antichi, la violazione di essa, fatta a bella posta, è il difetto favorito dei poeti moderni. Tutti gli esseri della loro fantasia sono vestiti in maschera, e i poeti più esperti in queste mascherate sono i meno esperti nell' oggetto essenziale, che consiste nel far muovere i loro esseri e caratterizzarli secondo le loro azioni.

Ma fra gli attributi, con cui gli artisti usano indicare

le loro astrazioni, v'è una specie più degna e più capace d'uso poetico. Parlo di quelle astrazioni che, senza aver nulla di allegorico, vanno considerate come strumenti dei quali gli enti cui sono attribuiti, dovendo operare come personaggi reali, si servirebbero o potrebbero servirsi. Il freno in mano alla Temperanza, la colonna che sostiene la Fortezza, sono assolutamente allegorici, e quindi inutili per il poeta. La bilancia in mano alla Giustizia è anche più inutile, perchè l'uso retto della bilancia è parte della Giustizia. Ma la cetra o il flauto in mano a una Musa, la lancia in mano a Marte, il martello e le tanaglie in mano a Vulcano, non sono simboli; sono semplici strumenti, senza i quali questi esseri non potrebbero produrre gli effetti che per lo più si attribuiscono loro. Appartengono a questa specie gli attributi che i poeti antichi sogliono innestare nelle loro descrizioni, e che perciò io chiamerei poetici, a differenza degli allegorici. Quelli manifestano l'oggetto stesso e questi ciò che gli somiglia [1]).

[1]) Nel quadro che fa Orazio della Necessità, e che forse è il più ricco di attributi fra tutti i quadri dei poeti antichi (lib. I, Od. 35):

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum...

In questo quadro, dico, sia che si prendano i chiodi, i ramponi, il piombo liquido, per mezzo di fortezza, sia per istrumenti di pena, essi appartengono più ad attributi poetici che ad allegorici. Ma anche tali son troppo accumulati, e il luogo è uno dei più freddi di Orazio. Dice il Sanadon: « J'ose dire que ce tableau pris dans le dé« tail serait plus beau sur la toile, que dans une ode héroique. Je ne « puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de « plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction en substi« tuant ces idées générales aux idées singulières. C'est dommage que « le Poëte ait eu besoin de ce correctif ». Il Sanadon aveva un sen-

XI.

Anche il conte Caylus, a quanto pare, pretende che il poeta debba ornare gli esseri della sua fantasia di attributi

timento molto delicato e giusto, ma il modo con cui vuol provarlo non è giusto. Non perchè gli attributi adoperati sieno un *attirail patibulaire*, giacchè stava a lui d'accettare un'altra esposizione e di trasformare gli apparecchi patibolari nei più solidi cementi di architettura, ma perchè tutti gli attributi son proprii dell'occhio e non già dell'udito, e tutte le idee che dovremmo ricevere con la vista, a volercele destare per l'orecchio, richiedono uno sforzo maggiore e son meno chiare. La continuazione della citata strofe di Orazio mi ricorda d'un paio di errori dello Spence, i quali non ci danno la migliore idea del criterio con cui vuole esaminare i luoghi citati dagli antichi poeti. Parlo dell'immagine con cui i Romani rappresentavano la Fedeltà e l'Onestà (Dial. X, pag. 145). « I Romani, dice, la « chiamavano *Fides* e chiamandola *sola Fides* avranno sottinteso il « superlativo grado di questa virtù (in inglese *downright honesty*) che « noi diciamo *onestissimo.* Essa è ritratta con una fisonomia aperta « e con una semplice veste sottile, tanto sottile, che può dirsi traspa- « rente. Orazio quindi in una delle sue Odi la chiama *sottilmente ve-* « *stita* e in un'altra *trasparente*». In questo breve luogo ci sono nientemeno tre gravi errori. Primieramente è falso che *sola* sia un aggettivo particolare attribuito dai Romani alla dea *Fides.* Nei due luoghi di Livio da lui citati in testimonianza (lib. I, § 21; lib. II, § 3), esso non esprime altro che quello che esprime sempre, cioè la esclusione degli altri. Nell'uno, anzi, i critici sospettano che il *soli* sia venuto nel testo per un errore dell'amanuense, prodotto dal *solenne* che si trova accanto; nell'altro non si parla della Fedeltà ma dell'Innocenza, dell'Irreprensibilità *(innocentia).* Il secondo luogo è dove Orazio, in una sua Ode, vuol dare alla Fedeltà l'aggettivo *sottilmente vestita*, cioè nella suddetta XXXV del libro primo:

Te spes et albo rara fides colit
Velata panno.

Rarus in verità significa anche *sottile*, ma qui significa proprio *raro*, cioè difficile a trovare, ed è l'aggettivo della Fedeltà e non della veste. Lo Spence avrebbe ragione se il poeta avesse detto: *Fides raro*

allegorici [1]). Il conte s'intende più di pittura che di poesia.

Eppure nel suo libro, ov' egli esprime questo desiderio, ho trovato materia di utili considerazioni, delle quali noto qui la sostanza per venire a un esame più diligente.

velata panno. Il terzo luogo è dove Orazio chiama la Fedeltà e l'Onestà trasparenti, per dimostrare appunto quel che noi diciamo nelle solite assicurazioni d'amicizia: « io vorrei che voi poteste vedere nel mio cuore ». Questo luogo dev'essere il verso dell'Ode XVIII del libro I:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Ma come si può cadere in inganno così per una sola parola? *Fides arcani* significa la Fedeltà? O non significa piuttosto la Perfidia? Questa e non già la fedeltà dice Orazio che è trasparente come cristallo, perchè svela i segreti di un solo allo sguardo di tutti.

1) Apollo consegna al Sonno ed alla Morte il cadavere di Sarpedonte, purificato e imbalsamato, per condurlo in patria (*Iliade,* XVI, v. 681, 682):

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ καὶ Θανατῳ διδυμαοσιν.

Quindi al Sonno comanda ed alla Morte
D' indossarlo e portarselo veloci.

Monti, *Iliade*, lib. XVI (*a. d. T.*).

Il Caylus raccomanda al pittore questa finzione, ma aggiunge: « Il est fâcheux qu' Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs « qu' on donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour « caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de « pavots. Ces idées sont modernes: la première est d'un médiocre ser« vice, mais elle ne peut être employée dans le cas présent où même « les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui grou« pe avec la mort (*Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Ho« mère et de l'Éneide de Virgile, avec des observations générales « sur le Costume,* à Paris 1757, in 8°)». Il che è un pretendere da Omero uno di quegli ornamentucci che fanno a calci col suo stile grandioso. Gli attributi più ingegnosi che avesse potuto dare al Sonno non gli avrebbero dato tanto carattere, nè egli avrebbe cavato per noi un quadro stupendo, qual'è l' unico tratto che lo rende il gemello della Morte. Questo tratto cerchi di esprimerlo l'artista, e si sarà risparmiato ogni

L'artista, secondo l'idea del conte, deve rendersi familiare il più grande poeta pittorico, Omero, e però questa seconda natura. Egli viene mostrando qual ricca e nuova materia d'eccellenti quadri gli offra la storia trattata dai Greci, tanto più vantaggiosa, quanto più fedelmente egli s'attenga ai minimi episodii narrati dal poeta.

In questa sentenza, dunque, si confonde la doppia imitazione distinta più sopra. Il pittore deve non solamente imitare ciò che ha imitato il poeta, ma imitarlo con gli stessi tratti; deve giovarsi del poeta non solo come narratore, ma anche come poeta.

attributo. Infatti gli artisti antichi rappresentarono la Morte e il Sonno con quella stessa simiglianza fra loro che noi troveremmo naturalmente in due gemelli. Sopra una cassa di cedro, che era nel tempio di Giunone in Elide, essi giacevano come due bambini nelle braccia della Notte. Però l'uno era bianco, l'altro nero; quegli dormiva, questi pareva dormire; entrambi co'piedi l'uno sull'altro. Giacchè le parole di Pausania (Eliac., cap. XVIII, p. 422. Edit. Kuhn) ἀμφοτέρους διεστραμμένους τους ποδας io le tradurrei piuttosto così, che per *piedi contorti*, o come tradusse lo Gedoin nella sua lingua: *les pieds contrefaits*. Che potevano significare qui i *piedi contorti?* Invece, i piedi posti l'uno sull'altro sono l'atteggiamento solito dei dormienti, e così giace il Sonno nel Maffei (*Raccolt.* Pl. 151). Gli artisti moderni si sono scostati interamente da questa simiglianza che è presso gli antichi, tra il Sonno e la Morte, ed è invalso l'uso di rappresentar la Morte con uno scheletro, tutt'al più coperto di pelle. Il Caylus avrebbe dovuto anzitutto domandare all'artista se nel ritratto della Morte volesse seguire l'uso antico o il moderno. Non per tanto sembra che stia co'moderni, riguardando la Morte come una figura accanto a cui non se ne potrebbe collocare un'altra coronata di fiori. Ma ha considerato quanto stonerebbe questo concetto moderno in un quadro omerico? Come non s'è accorto che esso è disgustoso? Io non posso persuadermi che sia proprio antico il quadretto metallico della galleria granducale di Firenze, rappresentante uno scheletro che giace con un braccio sopra un'urna di cenere (Spence, *Polimete*, Tab. XLI). O almeno non ha dovuto rappresentare la morte in generale, perchè gli antichi la rappresentavano diversamente. Nemmeno i loro poeti l'hanno rappresentata mai in questo aspetto ributtante.

Ma quest'altra specie d'imitazione, che abbasserebbe tanto il poeta, perchè non deve abbassare anche l'artista? Se si fosse trovata prima d'Omero una serie di dipinti, come quella che il conte Caylus ricava dal poeta, e noi sapessimo che questi tolse la sua opera da siffatti dipinti, non sarebbe diminuita di molto la nostra ammirazione? Come va che non cessa nè punto nè poco la stima per l'artista, mentre egli non fa altro che esprimere, con figure e colori, i detti del poeta?

La cagione, a mio parere, è questa. Nell'artista sembra più difficile l'esecuzione che l'invenzione; nel poeta, per l'opposto, l'esecuzione sembra più facile dell'invenzione. Se Virgilio avesse ricavato dal gruppo lo strangolamento di Laocoonte e dei figli, svanirebbe il merito da noi attribuito a codesta immagine, di una grandezza e difficoltà maggiore, rimanendole solo il merito inferiore. Perciò che la creazione di questo strangolamento, nella sua fantasia, ha maggiore importanza che descriverlo con le parole. Ma se l'artista avesse invece tolto l'argomento dal poeta, egli avrebbe sempre abbastanza merito nella mente nostra, non ostante il difetto d'invenzione, poichè l'espressione in marmo è più difficile dell'espressione in parole. E facendo noi il confronto tra l'invenzione e la rappresentazione, sogliamo dispensare l'artista tanto dall'una, quanto più ci parrà aver ottenuto dell'altra.

Alle volte ha più merito l'artista ad imitare la natura, mediante l'imitazione poetica, che senza. Il pittore che rappresenti un bel paesaggio, secondo la descrizione di un Thompson, fa più di chi lo copia direttamente dalla natura. Questi ha il quadro innanzi; quegli deve mettere a tortura la sua fantasia, finchè si figuri di vederlo. Questi dalla viva impressione ricevuta forma una cosa bella; quegli la forma da immagini fiacche e incerte di segni arbitrarii.

Ma quanto è naturale la premura di dispensar l'artista

dal merito dell'invenzione, tanto naturale è l'indifferenza nata in lui per questo merito. Poichè egli, accortosi che l'invenzione non può esser mai il suo lato splendido e che la massima lode dipende dall'esecuzione, non si curò affatto se quella fosse vecchia o nuova, se adoperata una o più volte, se appartenente a lui o ad altri. Egli rimase inferiore in quell'angusta sfera di soggetti divenuti familiari a lui ed al pubblico, riducendo la sua invenzione ad abbracciare esclusivamente la varietà nel già noto, la nuova composizione di antichi soggetti. Anche questa è infatti l'idea che i trattati di pittura sogliono attribuire alla parola *invenzione*. Perchè sebbene questi trattati distinguano dall' invenzione poetica la pittorica, la prima tuttavia non si estende pure alla riproduzione del soggetto, ma comprende l'ordine o l'espressione di esso [1]). È veramente invenzione, ma non invenzione dell'intero, sì bene di parti separate e del posto che occupano reciprocamente. È invenzione, ma di quella specie più dimessa raccomandata da Orazio al suo poeta tragico:

. . . . *Tuque*
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus [2]).

E dico raccomandata, ma non prescritta. Raccomandata come più facile, più comoda, più utile per lui, ma non prescritta come se fosse migliore o più nobile in sè stessa.

Difatti un largo sentiero si apre innanzi a quel poeta il quale tratti avvenimenti e caratteri già noti. Egli può abbandonare cento minuzie vane, che altrimenti sarebbero indispensabili a comprendere l'intero, e quanto più si fa capire da' suoi uditori, tanto meglio potrà destare il loro in-

[1]) *Betrachtungen über die Malerei*. P. 159, ecc.
[2]) Ad Pisones, v. 128-130.

teresse. Questo vantaggio l'ha pure il pittore, quando il suo soggetto non ci sia estraneo, quando si abbraccino in un solo sguardo il concetto e il fine di tutta la sua composizione, insomma, quando non solo sentiamo parlare i suoi personaggi, ma intendiamo pure quel che dicono. Il massimo effetto nasce dal primo sguardo; e se questo ci sforza a meditare e a deliberare penosamente, la nostra premura di esser commossi si raffredda subito; per vendicarci dell'artista incomprensibile si diventa duri verso l'espressione, e guai a lui se sacrificò la bellezza all'espressione. Non si trova più nulla che inviti ad arrestarsi innanzi al suo lavoro; quel che si vede non alletta, e non sappiamo che figurarci.

Riassumendo l'una e l'altra cosa, io dico prima, che l'invenzione e la novità del soggetto non sono la cosa principale che si richieda dal pittore; poi, che un argomento già noto seconda ed agevola l'effetto dell'arte sua, e io credo che la cagione, perchè egli si rivolga di rado a soggetti nuovi, non debba cercarsi, come fa il conte Caylus, nella difficoltà della meccanica dell'arte, che esige tutta la sua pazienza e il suo tempo, ma le si dia un altro fondamento stimando utile e prudente per l'artista quella che parrebbe una limitazione dell' arte, e una tirannia esercitata contro il diletto. Nè io temo che l'esperienza possa contraddirmi. I pittori sapranno grado al conte del suo buon volere, ma difficilmente se ne gioveranno, come egli crede. E quando pure se ne giovassero, ci vorrebbe dopo cent'anni un altro Caylus, per inculcare all'artista i soggetti antichi, per ricondurlo in quel campo, dove altri prima di lui colse allori tanto immortali. O noi vorremmo il pubblico sì colto, come l'erudito pei suoi libri? Che tutte le scene della storia e della favola, capaci di produrre un bel dipinto, gli fossero note e familiari? Confesso che gli artisti, da Raffaello in qua, avrebbero fatto meglio di torre a modello Omero che Ovidio; ma poi-

chè questo non è avvenuto, lasciamo il pubblico nella sua carreggiata; non gli rendiamo il diletto più amaro di quanto possa costargli, per essere come deve.

Protogene avea dipinta la madre d'Aristotele. Non so che somma gliene pagasse il filosofo. Ma con la paga o senza paga, lo sovvenne d'un consiglio che valeva più del danaro. Giacchè io non so immaginare che il suo consiglio fosse una semplice adulazione. Stimando egli dunque che l'arte dovesse esser chiara a tutti, lo consigliò a ritrarre le gesta d'Alessandro, di cui allora si faceva un gran parlare dappertutto, e che si prevedeva, non sarebbero dimenticate nemmeno dai posteri. Ma a Protogene non piacque molto questo consiglio; *impetus animi*, al dir di Plinio, *et quaedam artis libido* [1]), una cotal superbia nell'arte, una predilezione per l'ignoto e il maraviglioso, lo trassero ad altri argomenti. Egli dipinse più volentieri la storia d'un Gialiso [2]), d'un Cidippo e simili, i quali non possiamo affatto indovinare che cosa abbiano voluto dire.

[1]) Lib. XXXV, sect. 36, p. 700. Edit. Hard.

[2]) Il Richardson nomina questo lavoro per dichiarare che in un quadro l'attenzione dell'osservatore non deve essere mai allontanata dalla figura principale, per quanto sieno eccellenti le altre. « Protogene, egli dice, nel suo celebre dipinto del *Gialiso* ritrasse una pernice con tant'arte, che parea viva, ed era ammirata da tutta la Grecia; ma attirando essa soverchiamente sopra di sè lo sguardo di tutti « a danno del lavoro principale, la cancellò interamente (*Traité de la « Peinture*, T. I, pag. 46) ». Il Richardson si è ingannato. Questa pernice non fu mai nel *Gialiso*, ma in un altro dipinto di Protogene, il *Satiro in riposo* (Σατυρος ἀναπαυομενος). Questo errore, tratto da un luogo male inteso di Plinio, l'avrei appena notato, se non lo trovassi anche nel Meursio (*Rhodi*, lib. I, cap. 14, pag. 38): « *In eadem, « tabula scilicet in qua Jalysus Satyrus erat, quem dicebant Ana- « pauomenon, tibias tenens* ». E si trova pure nel Winkelmann (*Von der Nachahmung. der Gr. W. in der Mal. und Bild.* P. 56). Strabone è il vero smascheratore di questa storiella della pernice; egli distingue espressamente il *Gialiso* e il *Satiro* appoggiato alla colonna

XII.

Omero forma una specie doppia di enti e di azioni, visibili ed invisibili; differenza che non può esprimere la pittura perchè in questa tutto è visibile, e da un lato solo.

Se dunque il conte Caylus unisce indissolubilmente le immagini d'azioni invisibili con le visibili; se non dichiara, nè può forse dichiarare, che nelle immagini d'azioni miste, cui partecipano enti visibili ed invisibili, questi ultimi visti da noi soli sul quadro bisogna disporli in guisa che i personaggi del quadro non li vedano, o almeno mostrino di non vederli; conviene che tutta la serie, come certe singole parti, riesca eccessivamente confusa, oscura e contradditoria.

Eppure, col libro in mano, si potrebbe una buona volta rimediarvi. Il peggio è che in pittura, svanita ogni differenza di esseri visibili ed invisibili, si perdono tutti i tratti caratteristici che innalzano questa specie superiore sulla specie inferiore.

Per esempio, quando gli dèi discordi intorno al fato dei Trojani si azzuffano a vicenda, questa zuffa, nel poeta, avviene tutta [1]) senza esser vista, e questa invisibilità permette alla fantasia d'ingrandire la scena, e le fa concepire i personaggi divini, e le loro azioni, quanto più giganteschi e sovrumani si voglia. Ma la pittura deve prendere una scena visibile le cui varie parti necessarie co-

sulla quale si posò la pernice (lib. XIV, p. 750, Edit. Xyl.). Il luogo di Plinio (lib. XXXV, sect. 36, p. 699) dal Meursio, dal Richardson e dal Winkelmann è stato inteso male; essi non badarono che si trattava di due quadri diversi: l'uno per cui Demetrio non arrivò alla città, non volendo assaltare il luogo dov'esso stava, e l'altro che dipinse Protogene durante questo assedio. Quello era *Gialiso;* questo era il *Satiro.*

[1]) *Iliade,* XXI, v. 385.

stituiscano la norma per quei personaggi che vi sono attori; norma che l'occhio non abbandona mai e per la cui sproporzione, rispetto agli enti superiori, questi enti già grandi presso il poeta si rendono smisurati sulla tela dell'artista.

Minerva, contro cui Marte arrischia il primo assalto in questa contesa, si tira indietro, e con mano poderosa afferra un gran sasso ruvido e nero che molto tempo prima avevano alzato insieme parecchie mani, per segnare un termine:

> Η δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἵλετο χειρι παχειῃ,
> Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
> Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης [1]).

Per misurare a dovere la grandezza di questo sasso, si ricordi che Omero attribuisce ai suoi eroi maggior gagliardia che non avessero gli uomini più vigorosi dell' età sua, ma gli uomini conosciuti da Nestore nella sua giovanezza li fa anche superiori in gagliardia. Ora, domando io, se Minerva scaglia contro Marte un sasso che non un uomo, ma parecchi uomini contemporanei alla giovanezza di Nestore avevano sollevato per un termine, qual doveva essere la statura della dea? Se la sua statura sarà proporzionata alla grandezza del sasso, il maraviglioso se ne va. È naturale che un uomo tre volte maggiore di me abbia la forza di sollevare un sasso tre volte maggiore. Ma se la statura della dea non sarà conforme alla dimensione del sasso, allora l'inverisimiglianza del quadro è evidente, e nemmeno potrà scusarla la considerazione, che la dea possieda una forza sovrumana. S'io sento effetti maggiori, voglio vedere anche cause maggiori.

[1]) Questo passo greco e parecchi altri non fa bisogno di tradurli, perchè il senso loro si trova nel testo (*n. d. T.*).

E Marte atterrato da quel sasso:

Επτα δ'επεσχε πελεθρα....

« coprì sette pletri ». Il pittore non può attribuire al dio tale eccesso di grandezza. E non potendoglielo attribuire, esso non è più Marte che giace a terra, non è più il Marte d'Omero, ma un guerriero come gli altri [1]).

1) Questa zuffa invisibile degli dèi l'ha imitata Quinto Calabro nel suo XII libro (v. 158-185), col proposito manifesto di correggere il suo modello. Si direbbe che il grammatico abbia trovato indegno che un dio sia atterrato con un sasso. Perciò fa che gli dèi si scaglino tra loro dei macigni enormi staccati dall'Ida; ma questi macigni si scheggiano sulle membra immortali degli dèi, e si spandono all'intorno come sabbia:

. . . . Οι δε κολωνας
Χερσιν απορρηξαντες απ' ουδεος Ιδαιοιο
Βαλλον επ' αλληλους· αι δε ψαμαθοισι ομοιαι
Ρεια διεσκιδναντο· θεων περι δ' ασχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα. . . . .

« Essi, frangendo i colli dal suolo dell'Ida, li scagliarono l'uno contro « l'altro. E quelli pari alla sabbia si spandevano sulla terra; le membra « degli dèi invincibili pei frammenti . . . ».

È un artifizio che nuoce all'oggetto principale. Esso esalta il nostro concetto dei corpi divini, e rende ridicole l'armi che essi adoprano contro di loro. Se gli dèi si scagliano sassi tra loro, questi sassi debbono potere offendere anche gli dèi, se no noi vediamo dei monelli petulanti, che si buttano addosso pugni di terra. Il vecchio Omero è sempre più sagace, e qualunque biasimo gl' infligga il freddo critico, qualunque gara nasca contro di lui fra i genii minori, non fa che mettere in chiaro la sua saviezza. Con ciò io non nego che nella imitazione di Quinto ci sieno anche dei tratti eccellenti e originali. Ma non sono tratti convenienti alla grandezza modesta di Omero; essi fanno piuttosto onore a un poeta giovane ed ardente. Il grido degli dèi, che sale al cielo e scende nel Tartaro e scuote le montagne, la città e la flotta, senza esser inteso dagli uomini, mi pare una frase molto espressiva.

Longino dice che Omero ha voluto spesso innalzare i suoi uomini a divinità e abbassare le divinità ad uomini. La pittura mette fine a questo abbassamento. Tutto ciò che nel poeta rende gli dèi superiori agli eroi, svanisce nella pittura. La statura, il vigore, la velocità, serbati da Omero in un grado superiore e più maraviglioso pei suoi dèi, quando forma l'eroe massimo [1]), debbono scen-

Il grido era troppo forte per poterlo comprendere l'umile struttura dell'orecchio umano.

[1]) Per la forza e la rapidità, nessuno che abbia scorso qualche volta Omero potrà negare questa asserzione. Potrebbe soltanto dimenticare gli esempi, da cui risulta che il poeta diede ai suoi dèi una grandezza corporea smisurata. Perciò oltre al suddetto luogo di Marte che copre sette rive, io rimando all'elmo di Minerva (Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν, *Iliad.*, V, v. 744) sotto il quale si potevano nascondere tanti guerrieri, quanti ne possono mettere in campo cento città, e ai passi di Nettuno (*Iliad.*, XIII, v. 20), ma specialmente ai versi della descrizione dello scudo, in cui Marte e Minerva conducono le truppe della città assediata (*Iliad.*, XVIII, v. 516-519):

. . . . Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ειματα εσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἠσαν.

. . . . Minerva
Li precorre e Gradivo entrambi d'oro,
E la veste han pur d'oro ed alte e belle
Le divine stature, e d'ogni parte
Visibili: più bassa iva la torma.
(Monti, *Iliad.* tradotta, v. 717-721, *a. d. T.*)

Gl' interpreti stessi di Omero, antichi e moderni, non avranno ricordata abbastanza questa statura maravigliosa dei suoi dèi, a giudicare dalle leggiere osservazioni loro sul grande elmo di Minerva (vedi l'ediz. Ernest. d'Om. di Clark nel luogo citato). Si perde infinitamente dal lato del sublime a immaginare gli dèi omerici nella grandezza ordinaria, vedendoli sulla tela in compagnia dei mortali. Ma se

dere nel dipinto alla misura comune di tutti gli uomini. Giove ed Agamennone, Apollo ed Achille, Ajace e Marte son tutti d' una specie, riconoscibili soltanto a certi segni convenzionali.

Il metodo usato dalla pittura per darci ad intendere che questo o quello, nelle immagini sue, si debba tenere come invisibile, è una nube sottile in cui l' avvolge, dalla parte dei personaggi che stanno in azione. Questa nube sembra tolta da Omero stesso; perocchè quando uno degli eroi principali, nel tumulto della pugna, versa in qualche pericolo da cui nessuno può salvarlo, fuorchè la potestà divina, il poeta fa che la divinità protettrice lo nasconda in una nube o nel bujo della notte, e così lo allontana. Paride è nascosto da Venere [1]), Ideo da Nettuno [2]) ed Ettore da Apollo [3]). Questa nube e questi vapori il Caylus li raccomanda assiduamente all' artista, quando gli propone di dipingere questi fatti. Ma chi non vede che il coprir nella nube e nella notte non è altro pel poeta, che rendere invisibile? M' è parso sempre strano di vedere in atto questa espressione poetica, di veder riprodotta in qualche dipinto una vera nube, con qualche eroe così bene nascosto dentro come fra le mura d' un castello Spagnuolo. Questa non è l' opinione del poeta, è uscire dai limiti della pittura; perchè la nube qui non rappresenta che un geroglifico, una semplice figura simbolica; invece di rendere invisibile l'eroe

non è dato alla pittura di rappresentarli in questa dimensione smisurata, è dato certamente alla scoltura, e io credo che gli artisti antichi prendessero da Omero le immagini degli dèi, quanto il colossale che spesso conferivano alle loro statue (Herodot., lib. II, p. 130, Edit. Wessel). Parecchie osservazioni su questa statura colossale, perchè nella scoltura facciano un effetto sì grandioso e nella pittura così meschino, le rimetto altrove.

1) *Iliad.* III, v. 381.

2) *Iliad.* V, v. 23.

3) *Iliad.* XX, v. 444.

liberato, non fa che attirare l'osservatore. Bisogna figurarsi che questo sia invisibile. Il che è un artificio non migliore di quei polizzini scritti, che negli antichi dipinti gotici escon di bocca ai personaggi.

In verità Omero, supponendo che Apollo strappi Ettore ad Achille, fa che costui tocchi per ben tre volte con la lancia la folta nube τρις δ'ήερα τυψε βαθειαν [1]). Ma neppur questo nel linguaggio del poeta significa altro, se non che Achille ardeva tanto di furore da urtarvi tre volte, prima di accorgersi che il suo nemico gli era sfuggito. Achille non vedeva una nube vera, e tutto l'artificio col quale gli dèi rendevano invisibile non consisteva affatto nella nube, ma nella rapidità della fuga. Per indicare soltanto come la fuga era stata tanto rapida, che niun occhio poteva scorgere il corpo che fuggiva, il poeta lo chiude nella nube; non perchè s'avesse a scoprire una nube invece d'un corpo fuggente, ma perchè ciò che contiene la nube ci sembra invisibile. Qualche volta l'artificio è mutato: invece di rendere invisibile l'oggetto, colpisce il soggetto di cecità. Nettuno offusca gli occhi di Achille quando, sottratto Enea alle sue mani omicide, lo conduce dalla mischia nella retroguardia [2]). A dir vero, qui gli occhi di Achille non sono più offuscati che non sieno nascosti colà gli eroi nella nube, ma il poeta aggiunge l'una e l'altra cosa per far meglio concepire l'eccessiva rapidità della fuga.

Eppure i pittori si son serviti della nebbia omerica non solo quando l'adoperò o l'avrebbe adoperata Omero, cioè a dire nell'invisibilità e nella sparizione, ma sopratutto quando lo spettatore abbia a scoprir nel dipinto qualcosa che i personaggi del quadro, tutti o in parte, non possono scoprire. Minerva non era visibile che al solo Achille, quando gli proibì di trascorrere a vie di fatto contro Aga-

1) *Iliad.*, XX, v. 446.
2) *Iliad.*, XX, v. 321.

mennone. Per esprimere ciò, soggiunge il Caylus, io non conosco altro mezzo che di nasconderla in una nube, dalla parte ove si trovano gli altri personaggi dell'assemblea. Ma ciò ripugna interamente all'indole del poeta. Essere invisibili è la condizione naturale delle sue divinità; non c'è bisogno di cecità nè d'intersecare i raggi della luce per non farsi vedere [1]); ma ci vuole una luce, un ingrandimento della sembianza mortale per farsi vedere. Sicchè non solamente la nube è un segno arbitrario e non naturale

[1]) Omero veramente chiude anch'egli, alle volte, certe divinità in una nube, ma solo quando non vogliono esser viste da altre divinità. P. e. quando nell'*Iliade* (XIV, v. 282) Giunone e il Sonno ἠερα ἑσσαμενω si avviano all'Ida, la massima premura della dea è quella di non farsi scorgere da Venere che le ha prestato il suo cinto, col pretesto di tutt'altro viaggio. Nello stesso libro (v. 344) un'aurea nube deve circondare Giove ebbro di voluttà con la sua consorte, per riparare alle pudiche ritrosìe:

Πως κ' εοι, ει τις νωϊ θεων αιειγενεταων
Ευδοντ' αθρησειε; . . . .

« che sarebbe se qualcuno degli dèi sempiterni ci vedesse giacere entrambi? »

Ella non temeva di esser vista dagli uomini, ma dagli dèi. Omero fa dire a Giove questi versi:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ανδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι εγω νεφος αμφικαλυψω
Χρυσεον· . . . .

« Giunone, non temere che ci vegga alcuno degli dèi o degli uomini, però che ci copre ben bene questa nube d'oro ».

(a. d. T.)

Non ne segue però, che questa nube avrebbe dovuto velarli innanzi agli occhi degli uomini, ma egli vuole che in questa nube ella diventi invisibile agli dèi com'è invisibile agli uomini. Parimente, quando Minerva si mette l'elmo di Pluto (*Iliad.*, V, v. 845), e velata da una nube ella fa lo stesso effetto, ciò non è per essere invisibile ai Trojani, i quali o non la vedono o la vedono soltanto sotto la forma di Stenelo, ma affinchè Marte non la possa raffigurare.

per i pittori, ma questo segno arbitrario non ha mai il significato preciso che potrebbe avere, giacchè essi se ne servono tanto per rendere invisibile il visibile, quanto per far visibile l'invisibile.

XIII.

Se l'opere d'Omero fossero tutte smarrite, e dell'*Iliade* e dell'*Odissea* non rimanesse altro che una serie di dipinti, come quelli che ne ha tratti il Caylus, potremmo noi da questi soli quadri, ancorchè usciti dal pennello d'un artista perfetto, formarci non dirò di tutto il poeta, ma solo del suo genio pittorico, il concetto che ne abbiamo? Facciamone un saggio col primo brano ch'è il migliore: la descrizione del contagio [1]). Che si vede sul quadro del pittore? cadaveri, roghi ardenti, moribondi confusi coi morti, il dio sdegnato sopra una nube, che scaglia i suoi fulmini. La ricchezza massima di questo dipinto è somma povertà per il poeta. Se da un quadro siffatto s'avesse a ricomporre Omero, che gli si farebbe dire? « Quassù infuriava « Apollo e vibrava i fulmini contro l'oste dei Greci; molti « Greci perivano e i loro cadaveri venivano arsi ». Ma ora leggiamo Omero:

. . . . scese
Dalle cime d'Olimpo in gran disdegno
Coll'arco sulle spalle e la farètra
Tutta chiusa. Mettean le frecce orrendo
Sugli omeri all'irato un tintinnío
Al mutar de' gran passi, ed ei simile
A fosca notte giù venia. Piantossi
Delle navi al cospetto; indi uno strale
Liberò dalla corda, ed un ronzío

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. I, v. 55-68; *Tableaux tirés de l'Iliade*, p. 70.

Terribile mandò l'arco d'argento.
Prima i giumenti e i presti veltri assalse,
Poi le schiere a ferir prese, vibrando
Le mortifere punte; onde per tutto
Degli esanimi corpi ardean le pire.

Quanta più vita c'è in confronto del quadro, tantoppiù qui il poeta sovrasta all'artista. Apollo ardente di sdegno, coll'arco e la farètra, scende dalla vetta dell'Olimpo. E non lo vedo solamente, ma lo sento scendere. A ogni passo fischiano i dardi intorno alle spalle del dio sdegnato. Ei s'avanza simile alla notte. Ora si pianta dirimpetto ai legni e (mentre l'arco d'argento manda un suono orribile) scocca il primo dardo contro le mula ed i cani. Poi con i dardi avvelenati attacca gli uomini stessi, e roghi con cadaveri ardono continuamente dappertutto. Non può tradursi in altro linguaggio la pittura musicale, che la parola del poeta fa gustare. Non si può ricavarla dal quadro materiale, sebbene essa non sia che il minimo vantaggio del quadro poetico sull' altro. Il vantaggio principale è questo, che il poeta ci guida per un' intera galleria di quadri a quello che il quadro materiale mostra per sè solo. Ma il contagio non sarà argomento per la pittura. Ce n'è un altro più attraente allo sguardo: gli dèi che seggono a consiglio e bevono [1]). Un palazzo d'oro aperto, gruppi disposti a piacere dalle forme più belle, più stupende, con la coppa in mano, serviti da Ebe, la dea dell'eterna giovanezza. Che architettura! che masse di luce e d'ombra! che contrasti! che varietà d'espressione! Dove comincio io e dove cesso di pascervi il mio sguardo? Se il pittore mi rapisce, quanto più non deve rapirmi il poeta? Apro il libro e..... rimango deluso. Trovo questi pochi

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. IV, v. 1-7; *Tableaux tirés de l'Iliade,* p. 30.

versi i quali potrebbero servir di epigrafe alla stoffa d'un quadro, ma non sono per sè stessi un quadro:

Nell'auree sale dell'Olimpo accolti
Intorno a Giove si sedean gli dèi
A consulta. Fin lor la veneranda
Ebe versava le nettaree spume,
E quelli a gara con alterni inviti
D'auree tazze, votavano mirando
La Troiana città..........

Non avrebbe detto meglio un Apollonio, o un poeta più mediocre. Omero, in questo punto, rimane tanto inferiore al pittore, quanto là il pittore a lui.

Inoltre, nel libro quarto dell'*Iliade,* il Caylus non trova un sol quadro, salvo in questi pochi versi. Quanto si distingue, egli dice, il libro quarto pei diversi incitamenti all'attacco, per la varietà dei caratteri splendidi e luminosi, e per l'arte onde il poeta mostra la moltitudine che vuol porre in moto, tanto inutile esso risulta per la pittura. Avrebbe dovuto aggiungere: tanto esso abbonda di quadri cosiddetti poetici. Infatti, nel quarto libro di questo poema, essi si presentano così frequenti, così perfetti, come non si trovano altrove. Dov'è un quadro più completo, più vistoso di Pandaro che rompe la tregua e scocca la sua freccia contro Menelao? dell'esercito Greco che s'avanza? dell'assalto reciproco? dell'atto con cui Ulisse vendica la morte del suo Leuco?

Che ne risulta da questo, che parecchi bellissimi quadri d'Omero non somministrano quadri agli artisti; che l'artista può cavarne dei quadri dove egli non ne ha punto; che quelli che contiene e tornerebbero utile all'artista sarebbero molto meschini, se non rivelassero più che non possa l'artista? Che ne risulta, se non la negazione alla

mia domanda precedente, vale a dire che dai quadri materiali, cui porge argomento la poesia omerica, ancorchè fossero di uguale quantità e valore, non possiamo giudicar nulla dell'ingegno pittorico del poeta?

XIV.

Ma data l'ipotesi che un poema possa riuscire utilissimo al pittore, sebbene non pittorico, e viceversa, che un poema molto pittorico riesca inutile al pittore; è assurdo il capriccio del conte Caylus di stabilire come pietra di paragone de' poeti l'attitudine di un oggetto a dipingersi, e il grado di essi poeti secondo il numero de' quadri che offrono all'artista [1]).

Siamo alieni dal concedere col nostro silenzio la semplice apparenza d'un precetto a siffatto capriccio. Milton ne sarebbe la prima vittima innocente. Infatti, il giudizio sprezzante emesso dal Caylus intorno a lui non è tanto un effetto del gusto nazionale, quanto una conseguenza del suddetto precetto. La perdita della vista, egli dice, sarà stata l'unica simiglianza di Milton con Omero. Milton certamente non può riempir pinacoteche. Ma finchè io avessi l'occhio fisico, se la sfera di quest'occhio dovesse essere anche quella del mio occhio interiore, io, per esimermi da tal restrizione, apprezzerei moltissimo la perdita del primo.

[1]) *Tableaux tirés de l'Iliade*, Avert., p. V. « On est toujours con-« venu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il « avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à « penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, « pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des « Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces « grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou « plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes, et du genie de « leurs Auteurs ».

Il Paradiso perduto, poema scarso di quadri, non cessa d'essere la prima epopea dopo quella d'Omero perchè la passione di Cristo sia tale poema, da non potervi quasi mai dare uno sguardo senza trovarci un luogo imitato da molti sommi artisti. Gli Evangelisti narrano il fatto con tutta l' ingenuità e la semplicità possibile, e l'artista si serve delle sue varie parti, senza che esso abbia rivelato per sè stesso la minima scintilla di genio pittorico. Ci sono fatti pittorici e non pittorici. La storia può narrare i fatti più pittorici in maniera non pittorica, ma il poeta può rappresentare i meno pittorici in modo pittorico.

L'ambiguità soltanto della parola ci può ingannare, pigliando la cosa in un altro senso. Non è necessario che un quadro poetico si trasformi in un quadro materiale, ma il poeta, in ogni tratto, in ogni complesso di tratti, ci rende così chiaro l'oggetto, da farcelo intendere meglio per sè che per le sue parole, sia un oggetto pittorico, sia un dipinto vero; così noi ci accostiamo meglio a quel grado d'illusione di cui è capace il quadro materiale e che si riceve a bella prima da esso quadro [1]).

[1]) Quelli che noi chiamiamo quadri poetici gli antichi li chiamavano *fantasie*, come si può ricordare in Longino. E quella che chiamiamo l'illusione, l'inganno di questi quadri, per loro dicevasi *enargía*. Disse però un tale, come attesta Plutarco (*Erotica*, T. II, Edit. Henr. Steph., p. 1351), che le fantasie poetiche per la loro *enargía* sono i sogni di chi veglia: Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια εἰσιν. Io vorrei che i moderni trattati di poesia si fossero serviti di questa denominazione astenendosi dalla parola *quadri*. Così ci avrebbero risparmiata una quantità di regole vere a metà, la cui origine è l'accordo di un nome arbitrario. Nessuno avrebbe assoggettato con tanta leggerezza le fantasie poetiche ai limiti di un quadro materiale; ma appena le fantasie poetiche si dissero quadri, fu dato luogo all'inganno.

XV.

Or come dimostra l'esperienza, il poeta può condurre a questo grado d'illusione anche le descrizioni di altri argomenti, oltre a quelli visibili. All'artista perciò devono mancare tutte le categorie di quadri posseduti dal poeta, a preferenza di lui. L'ode del Dryden pel dì di Santa Cecilia è piena di quadri musicali, che lasciano ozioso il pennello. Però io non voglio dilungarmi in questi esempi dai quali, in fin dei conti, non s'impara altro, se non che i colori non hanno toni e gli orecchi non sono occhi.

Insisto sui quadri d' argomento visibile, comuni al poeta ed all'artista. Come va che alcuni quadri poetici di questa specie riescono inutili al pittore, e viceversa, certi quadri veri perdono quasi tutto l'effetto nel poeta?

Gli esempi mi possono guidare. Io ripeto che il quadro di Pandaro, nel quarto libro dell'*Iliade,* è uno dei più eccellenti, dei più illusorii in Omero. Dalla presa dell'arco sino al volo delle frecce, son dipinti tutt'i momenti, e tutti questi momenti sono scelti così prossimi e distinti, che se non si conoscesse l'uso dell'arco, s'indovinerebbe da questo solo quadro [1]). Pandaro tira l'arco,

[1]) *Iliad.* IV, v. 105:

Αυτικ 'εσυλα τοξον εὔξοον . . . .
Και το μεν ἐυ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
Αγκλινας . . . .
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἑλετ' ἰον
Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ' ὀδυνανων,
Αἰψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον . . . .
Ελκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.

mette la corda, apre la farètra, sceglie una freccia nuova e ben affilata, accosta la freccia alla corda, tira la corda con tutta la freccia sotto il taglio, la corda s'avvicina al petto, la punta di ferro della freccia s'avvicina all'arco, il grande arco tondo percuote suonando, la corda stride, la freccia spicca e vola impaziente alla sua meta. Il Caylus non ha potuto dimenticare questo quadro eccellente. Perchè dunque gli parve sconveniente all'artista? Perchè l'assemblea degli dèi che si consigliavano e tracannavano gli sembrò migliore a questo fine? L'uno e l'altro sono soggetti visibili, e al pittore che cosa è più opportuno di soggetti visibili, per empier la sua tela?

Il nodo sarà questo. Sebbene ambedue gli argomenti,

Νευρην μεν μαζω πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἀλτο δ' ὀϊστος
Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

. . . . diè mano ei tosto
Al bell'arco, ...
. . . .
Tese quest'arco e dolcemente a terra
Pandaro l'adagiò . . . . . .
. . . .
. . . .
Scoperchiò la farétra ed un alato
Intatto strale ne cavò, sorgente
Di lagrime infinite. Indi sul nervo
L'adattando promise . . . . . .
. . . . Tirò di forza
Colla cocca la corda, alla mammella
Accostò il nervo, all'arco il ferro, e fatto
Dei tesi estremi un cerchio, all'improvviso
L'arco e il nervo fischiar forte s'udiro.
E lo strale fuggì desideroso
Di volar fra le turbe . . . . . .

Monti, *Iliad.* tradotta, lib. IV, v. 123-149 *(a. d. T.)*

essendo visibili, si prestino egualmente alla pittura propria, vi regna nondimeno questa differenza sostanziale, che il primo è un' azione visibile progressiva, le cui parti sono accadute a poco a poco in un periodo di tempo; il secondo invece è un'azione visibile diretta, le cui varie parti si disegnano contemporaneamente nello spazio. Or se la pittura, pel suo carattere o la sua maniera d' imitare che possono soltanto unire nello spazio, deve in tutto rinunziare al tempo; le azioni progressive, in quanto progressive, non appartengono a' suoi argomenti; ma essa deve contentarsi dell' azione contemporanea o di corpi tali, che facciano supporre dai loro atteggiamenti un' azione. Mentre la poesia...

XVI.

Ma a me preme studiar la cosa dalle sue origini.

E dico così. Se la pittura, nelle sue imitazioni, si vale appunto di mezzi o segni diversi dalla poesia: quella cioè di segni e di colori nello spazio, e questa di toni articolati nel tempo; se i segni dovranno avere un facile rapporto con quello che è disegnato, i segni coesistenti non possono esprimere che oggetti, o parti di oggetti, pure coesistenti, ma neppure i segni consecutivi possono esprimere altro che oggetti, o parti di oggetti, consecutivi.

Gli oggetti coesistenti fra loro, o le loro parti nello spazio, si chiamano corpi. I corpi dunque, per le loro qualità visibili, sono i veri oggetti della pittura.

Gli oggetti successivamente consecutivi tra loro, o le loro parti, si chiamano in generale azioni. Le azioni dunque sono l' oggetto conveniente alla poesia.

Tutt' i corpi però esistono non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi persistono, e in ogni momento della loro durata possono avere altra apparenza o altri rapporti.

Ognuna di queste apparenze o relazioni istantanee è l'effetto di una precedente, può dar luogo a una seguente, e così diventare il vero centro di un'azione. La pittura dunque può anche prendere a modello l'azione, ma solo mediante corpi che facciano allusione ad essa.

D'altra parte, le azioni non possono essere per sè, ma dipendono da certi enti. Or se questi enti sono corpi o si riguardano tali, la poesia rappresenta anche corpi, ma solo mediante le azioni.

La pittura, nelle sue rappresentazioni coesistenti, non può servirsi che d'un momento unico dell'azione; perciò deve cogliere il momento supremo, dal quale s'intenda meglio il precedente e il seguente.

Così nemmeno la poesia può nelle sue imitazioni progressive valersi più che d'una sola qualità dei corpi; quindi devė scegliere la qualità che esprima il quadro più sensibile del corpo, dal lato in cui vuol trattarlo.

Indi nasce il precetto dell'unità degli aggettivi pittorici e la parsimonia nel descrivere gli oggetti pittorici.

Io non crederei meno a quest'arido ragionamento, se nol vedessi confermato dall'esempio d'Omero, anzi se l'esempio d'Omero non mi ci avesse indotto. Con questi principii soltanto si può determinare e dichiarare lo stile grandioso del Greco, e così render conto dello stile opposto di tanti poeti moderni, i quali sogliono gareggiar col pittore dove è inevitabile che sieno superati da lui.

Io trovo che Omero non descrive altro che azioni progressive, e che egli descrive tutt'i corpi, tutt'i singoli oggetti, nella loro importanza rispetto a queste azioni, cioè con un sol tratto. Che maraviglia dunque, se il pittore, ove dipinge Omero, vede che per sè c'è poco o nulla da fare, e che il suo ufficio lo chiama là dove si raccoglie una quantità di corpi leggiadri, in begli atteggiamenti, in uno spazio conveniente all'arte; mentre il poeta

stesso non può ritrarre questi corpi, questi atteggiamenti, e questo spazio come vorrebbe? Esaminando partitamente tutta la serie dei quadri proposti dal Caylus, avremo la prova di questa considerazione:

Io abbandono il conte che vuol fare della tavolozza del pittore una pietra di paragone per il poeta, ed espongo più da vicino lo stile d'Omero. E dico che Omero usa generalmente un sol tratto per ogni cosa. Una nave è per lui or la nera nave, or la convessa nave, or la celere nave, tutt'al più la nera e ben costrutta nave. Invece d'inoltrarsi nella descrizione della nave, ti fa un quadro perfetto del navigare, della partenza e dell'approdo di essa, un quadro da cui il pittore, volendo portar tutto sulla tela, potrebbe formare cinque o sei quadri.

Costringendo Omero a minuti particolari, a trattenerci più a lungo lo sguardo sopra un singolo oggetto corporeo, non si forma un quadro da imitare col pennello del pittore; ma il poeta con mille artificii sa disporre questo singolo oggetto in una serie di momenti, in ciascuno dei quali si mostra nuovo, e nell'ultimo dei quali deve aspettarlo il pittore, per mostrarci come nato quel che si vede nascere nel poeta. Per esempio, quando Omero vuol mostrare il carro di Giunone, Ebe lo deve esporre a parte a parte. Noi vediamo le ruote, vediamo l'asse, la sedia, il timone, le coregge e le corde, non già come sono disposti l'uno accanto all'altro, ma come se uscissero dalle mani di Ebe. Intorno alle ruote il poeta spende più d'un tratto, e mostra gli otto raggi di bronzo, i gavelli d'oro, le stecche di bronzo, il mozzo delle ruote d'argento, tutto minutamente. Si potrebbe dire che essendoci più d'una ruota, tanto più conveniva allungar la descrizione, quanto più era necessario alla loro disposizione naturale [1]:

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. V, v. 961-976.

Immantinente al cocchio Ebe le curve
Ruote innesta. Un ventaglio apre ciascuna
D'otto raggi di bronzo e si risolve
Sopra l'asse di ferro. Il giro è tutto
D'incorruttibil oro, ma di bronzo
Le salde lame de' lor cerchi estremi,
Maraviglia a veder! Son puro argento
I rotondi lor mozzi, e vergolate
D'argento e d'or del cocchio anco le cinghie
Con ambidue dell'orbe i semicerchi,
A cui sospese consegnâr le guide.
Si dispicca da questo e scorre avanti
Pur d'argento il timone, in cima a cui
Ebe attacca il bel giogo e le leggiadre
Pettiere; e queste parimenti e quello
D'auro sono contesti. . . . . .

Quando vuol mostrarci come andasse vestito Agamennone, il re indossa al nostro cospetto il suo abbigliamento completo, in tutte le parti: la leggièra sottoveste, il largo ammanto, i bei stivaletti, la spada, e così vestito toglie lo scettro. Noi vediamo le vesti mentre il poeta descrive l'atto del vestire; altri le avrebbe descritte fino alla minima nappa, e noi non avremmo visto nulla dell'azione [1]):

Una molle s'avvolge alla persona
Tunica intatta, immacolata; gittasi
Il regal manto indosso; il piè costringe
Ne' bei calzari; il brando aspro e lucente
D'argentee borchie all'omero sospende,
L'inviolato avito scettro impugna.

E dovendo darci un'immagine più compiuta e più esatta di questo scettro, che qui è solo lo scettro avito, invio-

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. II, v. 60-65.

lato, come altrove uno scettro simile non è altro pel poeta, che χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον munito d'aurei chiodi, dovendo darcene, dico, un'immagine più esatta e più compiuta, che fa dunque Omero? Ci descrive forse, oltre ai chiodi, anche il legno, anche la testa scolpita? Lo farebbe se la descrizione si trovasse in un'araldica, acciocchè nell'avvenire se ne facesse un altro affatto conforme. Pure io son certo che un poeta moderno avrebbe fatta una di queste descrizioni araldiche, supponendo in buona fede di averlo dipinto nel caso che dovesse imitarlo il pittore. Ma ad Omero non importa di tenere a grande distanza da sè il pittore. Invece dell'immagine ci dà la storia dello scettro, ed ora esso rifulge nelle mani di Giove, ora simboleggia la dignità di Mercurio, ora è il bastone di comando del guerriero Pelope, ora la verga pastorizia del pacifico Atrèo, e così di seguito:

. . . . Stringendo
Lo scettro, esimia di Vulcan fatica.
Diè pria Vulcano quello scettro a Giove,
E Giove all'uccisor d'Argo Mercurio;
Questi a Pelope auriga, esso ad Atrèo;
Atrèo morendo al possessor di pingui
Greggi Tïeste, e da Tïeste alfine
Nella destra passò d'Agamennòne
Che poi sovr' Argo lo distese, e sopra
Isole molte [1]). . . . .

Così, insomma, io raffiguro questo scettro meglio che se il pittore me lo mettesse innanzi agli occhi, o un secondo Vulcano me lo consegnasse in mano. Non mi parrebbe strano di trovare che qualche antico commentatore d'Omero avesse ammirato questo passo come la più perfetta al-

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. II, v. 134-143.

legoria dell'origine, del progresso, del consolidamento e infine della successione della potestà regia fra gli uomini. Sorriderei leggendo che Vulcano, autore dello scettro, ossia il fuoco, che è la cosa più necessaria alla conservazione dell'uomo, significhi la cessazione dei bisogni che avevano imposta ai primi uomini l'autorità di un solo; che il primo re fosse un figlio del tempo (Ζευς Κρονιων), fosse un vecchio venerando che volle dividere il suo potere con un uomo savio ed eloquente, come Mercurio (Διακτορῳ Αργειφοντῃ), o trasmetterlo tutto a lui; che l'oratore sagace, quando il giovane stato era minacciato da' nemici esterni, avesse ceduta la potestà suprema al più prode guerriero (Πελοπι πληξιππῳ); che il prode guerriero, debellati i nemici e consolidato il trono, avesse potuto trasmetterlo al figliuolo, il quale da principe pacifico, da benefico pastore dei suoi popoli (ποιμην λαων) li avesse resi illustri per agiatezza e per abbondanza, e morto lui, si spianasse la via al parente più ricco (πολυαρνι Θυεστῃ), il che fino a quel tempo aveva procurato fiducia, e riguardato piuttosto come un peso, che come una dignità, il merito di cattivarsi gli animi con doni e corruzioni, e di assicurarlo quindi come un eterno vantaggio alla propria stirpe. Io riderei, eppure crescerebbe la mia stima per il poeta a cui si possono far dire tante cose. Ma tutto ciò è estraneo al mio proposito, ed io riguardo la storia dello scettro come un mero artificio, per fermare l'attenzione del lettore intorno a un solo oggetto, senza brigarsi della fredda descrizione delle sue parti. Anche quando Achille giura pel suo scettro di vendicare lo sprezzo usatogli da Agamennone, Omero ci dà la storia di questo scettro. Noi lo vediamo verdeggiante sui monti; il ferro lo stacca dal tronco, lo sfoglia e lo adatta ai giudici del popolo, come un simbolo della loro dignità divina [1]).

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. I, v. 311-319.

. . . . Ed altamente il giuro
Per questo scettro (che diviso un giorno
Dal montano suo tronco unqua nè ramo
Nè fronda metterà, nè mai virgulto
Germoglierà, poichè gli tolse il ferro
Con la scorza le chiome, ed ora in pugno
Sel portano gli Achei che posti sono
Del giusto a guardia, e delle sante leggi
Ricevute dal ciel. . . . . .

Omero non si curava gran fatto di descrivere due verghe disformi per natura e per la specie, ma piuttosto di darci un'immagine sensibile della varia potenza espressa da questi scettri: l'uno opera di Vulcano, l'altro reciso sui monti da mano ignota; l'uno retaggio antico di nobile stirpe, l'altro destinato a brandirsi dal primo e miglior pugno; l'uno steso da un monarca sopra molte isole, ed Argo intera, l'altro raccolto da uno del centro dei Greci al quale, fra l'altre cose, era affidata la custodia delle leggi. Ecco la differenza tra Achille ed Agamennone; differenza che lo stesso Achille, nel colmo dell'ira, non poteva fare a meno di confessare.

Eppur non solo quando Omero associa alle sue descrizioni disegni più vasti, ma altresì quando deve farlo per il quadro solo, egli estende questo quadro quasi a una storia dell'oggetto, affinchè le sue parti si seguano successivamente nella descrizione con tanta naturalezza, come si vedono coordinate in natura, e procedano quasi di pari passo col filo del discorso. Vuol descrivere, per esempio, l'arco di Pandaro: un arco di corno nettissimo in tutta la sua lunghezza, munito, all'estremità, di piastre d'oro. Che fa allora? Enumera forse tutti questi pregi, nudi nudi, l'un dopo l'altro? niente affatto; ciò sarebbe un dar l'incombenza dell'arco, e non dipingerlo. Egli incomincia

dalla caccia allo stambecco delle cui corna era fatto l'arco. Pandaro l'aveva appostato fra le rupi ed ucciso; le corna erano di straordinaria grandezza, quindi le destinò a un arco; poi vengono lavorate; l'artista le unisce, le forbisce e le adorna. E così, come ho detto, noi vediamo nascere nel poeta quello che avremmo visto appena nato nel pittore [1]):

Al bell'arco, già spoglio di lascivo
Capro agreste. L'avea egli d'agguato,
Mentre dal cavo d'una rupe uscía,
Colto nel petto, e su la rupe steso
Resupino. Sorgevano alla belva
Lunghe sedici palmi sull'altèra
Fronte le corna. Artefice perito
Le polì, le congiunse, e di lucenti
Anelli d'oro ne fregiò le cime.

Non la finirei più, se volessi addurre tutti gli esempi di questo genere. Ne troverà un'enorme quantità chiunque tenga a memoria il suo Omero.

XVII.

Ma i segni poetici, dirà alcuno, sono non pure consecutivi fra loro, ma anche arbitrari, e come tali possono sempre esprimere corpi, in qualsiasi modo esistenti nello spazio. Se ne trovano esempi nello stesso Omero, e a tal proposito basta ricordare lo scudo di Achille, per provare con più evidenza come si possa rappresentare distesamente, ed anche poeticamente, un oggetto nelle singole parti.

Voglio rispondere a questa doppia obbiezione. La chiamo doppia, perchè un argomento esatto sarà valido anche senza esempi, e viceversa, l'esempio di Omero è sempre impor-

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. IV, 124-132.

tante per me, ancorchè io non sappia sostenerlo con argomenti di sorta.

Vero è che essendo arbitrarii i segni del discorso, le parti d'un corpo si possono, con questi segni, far seguire l'una all'altra, come si trovano coordinate in natura. Ma questa è principalmente una proprietà del discorso e dei suoi segni, non già in quanto si adattino più ai fini della poesia. Il poeta non vuole esser solo intelligibile e chiaro, perchè di ciò si contenta il prosatore. Esso vuol ravvivare in tal guisa le idee che ci desta, che noi crediamo di provare in un tratto le impressioni sensibili dei loro oggetti, e in questo momento d'illusione non conosciamo più le sue parole e i suoi mezzi per farcele sentire. Ecco la definizione del quadro poetico. Ma il poeta deve sempre dipingere; vediamo fino a che punto i corpi si adattino, nelle loro parti, a questa pittura.

Come si ottiene la rappresentazione chiara di un oggetto nello spazio? guardandone prima le parti separate, poi i loro rapporti, in ultimo l'intero. I nostri sensi compiono queste varie operazioni con tale rapidità, che pajono una sola, e questa rapidità ci vuole per formarsi dell'intero un concetto, il quale non è più che il risultato dei concetti delle parti e della loro unione. Posto che il poeta, con bell'ordine, ci conduca dall'una all'altra parte dell'oggetto; posto ancora ch'egli sappia mostrare con la maggior chiarezza l'unione di queste parti, quanto ci mette? Ciò che l'occhio scorge in un momento, egli lo va enumerando a poco a poco, e spesso avviene che arrivati all'ultimo tratto, si è già dimenticato il primo. Eppure da questi tratti bisogna figurarsi un intero. Quelle parti, che l'occhio ha osservate, restano sempre presenti: si possono rivedere una o più volte; ma quelle che ha udite l'orecchio, se non restano scolpite nella memoria, vanno perdute, e ancorchè ci restino, che fatica, che pena non costa di ravvivare

le loro impressioni nell'ordine medesimo e di riconsiderarle lentamente, per formarsi un concetto qualunque dell'intero?

Eccone un esempio che può dirsi, nel suo genere, un capolavoro [1]:

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkrauter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf; und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.
Hier kriecht ein niedrig Kraut gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

« Ivi torreggia l'eccelso capo della nobile genziana; qui, sovra il basso coro dell'erbe popolari, tutta una moltitudine di fiori serve sotto il suo vessillo, e il suo fratello az-

[1] Sono i versi dello scienziato Svizzero Haller al quale ho accennato nella prefazione. Benchè un suo biografo dica lo stile delle *Alpi*, poema donde è cavato il presente brano, scabro come i sentieri dei monti che canta l'Autore, esse sono considerate come uno dei principali prodotti poetici di quell'età.

(n. d. T.)

zurro anch'esso s'inchina e l'onora. L'oro puro de'fiori, piegato in raggi, s'innalza sullo stelo incoronando la sua veste grigia; il nitido candor delle foglie, unito al verde cupo, raggia col tremolar variopinto del molle diamante: giustissima legge, perchè all'ornamento si unisce la forza; in un bel corpo abita l'anima più bella. Qui come nebbia grigia serpeggia un'umile erbetta, cui la natura incrocicchia le foglie. Il vago fiore scopre i due becchi dorati dell'augello di amatista. Là una foglia liscia, formata a dito, manda sopra un limpido rivo il suo riflesso verdastro; la tenera neve dei fiori, tinta di languido porporino, è chiusa in una stella rigata di candidi raggi. Smeraldo e rose fioriscono ancora sulla pianura calcata, e i cespugli copronsi di veste porporina ».

Il dotto poeta dipinge erbe e fiori, con grand'arte, dalla natura. Ma li dipinge senza nessuna illusione. Non dico che chi non abbia visto mai quest'erbe e questi fiori non possa, per opera del suo quadro, formarsene un concetto. Può darsi che ogni descrizione poetica richieda una nozione preliminare dell'oggetto, e non voglio negare che a chi abbia già questa nozione il poeta possa anco destare un concetto più vivo di talune parti. Domando solo come ne uscirà il concetto dell'intero. Ancorchè questo concetto debba esser più vivo, nessuna parte separata dovrà risaltarvi, ma la massima luce deve parer divisa in egual misura su tutte; la nostra fantasia dovrà abbracciare con l'istessa rapidità tutte queste parti, per formare ciò che vediamo nella natura. È questo il caso? E se non è, come si è potuto affermare che « il disegno più naturale d'un pittore sia affatto rozzo in confronto di questa descrizione poetica? [1]) ». Essa resta infinitamente al disotto di quel che possono esprimere il disegno e le tinte sulla tela, e il critico che le volle impartire questa lode sperticata l'avrà

[1]) Breitinger, *Kritische Dichtkunst*. Part. II, pag. 807.

guardata da un lato interamente falso; avrà considerati più gli ornamenti estranei che ci ha seminati il poeta, più l'innalzamento sulla vita vegetativa, più lo sviluppo della perfezione interiore, per cui la bellezza esterna non è che una veste, che a questa bellezza stessa e al grado di vivacità e di simiglianza del quadro, fornito dal pittore e dal poeta. Qui tuttavia l' effetto non nasce che dall' ultima parte, e chi dice che i seguenti versi:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und kröhnt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant...

(L'oro puro dei fiori, curvato in raggi, s'innalza sullo stelo incoronando la sua veste grigia; il nitido candor delle foglie unito al verde cupo raggia col tremolar variopinto del molle diamante...) chi dice che questi versi per la loro impressione possono gareggiare con l'imitazione d'un Huysum, non ha dovuto consultare il suo sentimento, o rinnegarlo di proposito. Questi versi col fiore in mano si può benissimo recitarli, ma per sè stessi non esprimono quasi nulla. In ogni parola io sento l'affaticarsi del poeta, ma l'oggetto vero non l'arrivo a vedere.

Inoltre, io non tolgo al discorso, in generale, la facoltà di esprimere un intero corporeo nelle sue parti; esso può esprimerlo molto bene, perchè i segni suoi, sebbene consecutivi, sono pure arbitrarii; ma gliela tolgo come mezzo poetico, perchè queste descrizioni corporee, per mezzo delle parole, non hanno quell'illusione alla quale veramente mira la poesia; illusione, che a parer mio non possono avere, giacchè il coesistente del corpo contrasta con il consecutivo del discorso, e perdendosi il primo nel secondo, esso non giova che a decomporre l'intero nelle sue

parti. Ma il ricomporre queste parti nell' intero riesce difficilissimo e direi quasi impossibile.

Dove poi non metta conto l'illusione, ma si badi unicamente all'intelligenza del lettore, e si tratti di concetti chiari e possibilmente compiuti, trovano sempre posto quelle immagini corporee che sono escluse dalla poesia, e non solo il prosatore, ma anche il poeta didascalico (che quando insegna non è poeta) se ne possono giovare con molta efficacia. Così, per esempio, Virgilio descrive nella sua *Georgica* una vacca eccellente alla razza:

. . . . *Optima torvae*
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

O un bel puledro:

. . . . . *Illi ardua cervix*
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. [1]).

Or chi non vede che la decomposizione delle parti conviene al poeta più dell'intero? Ei vuol passare in rassegna le fattezze di un bel puledro, d'una buona vacca, affinchè noi, incontrando pochi o molti di questi animali, possiamo giudicare la bontà dell'uno o dell'altro; ma se in un'immagine viva tutti questi contrassegni fossero facili o difficili a intendere, ciò gli era indifferente.

[1]) *Georg.*, lib. III, v. 51 et 79.

Fuor di quest' uso, le minute descrizioni di oggetti corporei, senza il suddetto artificio di mutare la coesistenza loro in una successione effettiva, furono sempre tenute dai critici più acuti per un freddo trastullo, dove il genio non entra che assai di rado. Quando il poetastro, a detta d'Orazio, non sa far altro, esce subito a descriverti un boschetto, un ruscello serpeggiante fra ameni prati, un fiume rumoreggiante e un'iride:

. . . . . . *Lucus et ara Dianae,*
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus [1]).

Il Pope, in età adulta, teneva molto a vile i saggi pittorici della sua infanzia poetica. Voleva perciò che chi aspirasse a portare non indegnamente il nome di poeta, dovesse rinunziare assai di buon' ora alla smania delle descrizioni, e assimilava una poesia puramente descrittiva a un banchetto di semplici salse [2]). Del Kleist posso assicurare che

[1]) *De A. P.*, v. 16.
[2]) *Prologue to the Satires*, v. 340:

That not in Fancy' s maze he wander' d long
But stoop' d to Truth, and moraliz' d his song

« egli non vagò lungo tratto pel labirinto della sua fantasia, ma s'arrestò al vero e rese morale il suo canto ».
Ibid., v. 148:

. . . . who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

La nota del Warburton sopra l'ultimo luogo può valere come una confessione del poeta: « Egli usa PURE in senso ambiguo per esprimere *casto* o *vuoto*, e in questo verso esprime quello che stima il « vero carattere della Poesia cosiddetta descrittiva: un componimento, secondo lui, assurdo come un banchetto di semplici salse.

presumeva il meno possibile della sua *Primavera.* Se fosse vissuto dippiù, le avrebbe dato un'altra forma. Egli pensava d'introdurvi un disegno, e cercava i modi di far nascere e succedersi innanzi agli occhi suoi, in un ordine naturale, i molti quadri che pareva avesse ritratti qua e là, per avventura, dall'infinito spazio della creazione ringiovanita. E così avrebbe seguíto il consiglio che il Marmontél, certamente a proposito delle sue *Egloghe,* diede a parecchi poeti tedeschi; e da una serie d'immagini, innestata parcamente di sentimenti, avrebbe formata una serie di sentimenti parcamente innestata d'immagini [1]).

XVIII.

E se anche Omero fosse caduto in queste fredde descrizioni di oggetti corporei?

Voglio sperare che a pochissimi luoghi soltanto possiamo rimetterci, e sono sicuro che questi pochi luoghi valgano piuttosto a confermare la regola, di cui pajono un'eccezione.

È risoluto che la successione del tempo sia il dominio del poeta, e lo spazio quello del pittore.

« L'uso di un' immaginazione pittorica è d'illustrare ed ornare il « buon senso; quindi va adoperato nella sola descrizione e, come un « prisma di cui si dilettano i fanciulli, ha i suoi vivi colori, e trattato « con parsimonia e con arte, potrebbe rappresentare ed abbellire i più « nobili oggetti ». Sembra che il poeta e il commentatore abbiano guardata la cosa più dal lato morale che dal lato artistico. Ma tanto meglio che ella si mostri frivola dall' uno e dall' altro lato.

[1]) *Poetique Française,* T. II, p. 501: « J'écrivais ces réflexions avant « que les essais des Allemands dans ce genre (L'Églogue) fussent « connus parmi nous. Ils ont éxecuté ce que j'avais conçu; et s'ils par- « viennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures « physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus « fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la ga- « lanterie champêtre ».

8

L' unire in uno stesso dipinto due momenti necessariamente distinti, come fece Francesco Mazzuoli col ratto delle Sabine, e la riconciliazione dei mariti coi congiunti; o il Tiziano, rappresentando tutta la storia del Figliuol prodigo, la sua vita sregolata, la miseria, e il pentimento, si chiama un'invasione del pittore nel dominio del poeta, che il buon gusto non approverà mai.

L' enumerare a poco a poco al lettore molte parti o molti oggetti che nella natura si devono abbracciare in uno sguardo, per dargli così un'idea dell' intero, è un'invasione del poeta nel dominio del pittore, nella quale esso poeta sciupa molta fantasia inutilmente.

Pertanto la pittura e la poesia fanno come due buoni vicini amici fra loro, i quali non permettono che l' uno si pigli delle libertà illecite a spese dell' altro, ma conservano nei limiti più estesi una deferenza scambievole. Questa compensa di buon accordo le piccole usurpazioni, che l' uno si veda costretto a commetter sui dritti dell'altro. Non voglio ricordare a questo proposito come nei grandi quadri storici il momento unico riceva sempre una certa estensione, e che non ci sia forse un quadro ricco di figure, nel quale ognuna di esse abbia proprio quell' atteggiamento e quel posto che le spettano nel momento dell' azione principale; l'una ha il movimento un po' accelerato, l'altra un po' tardo. È questa una libertà che l' artista deve giustificare con certe malizie nella disposizione, voltando o allontanando i suoi personaggi in guisa, che prendano una parte più o meno momentanea a quello che precede. Voglio solo riportare un osservazione del Mengs sui panni di Raffaello [1]). « Non « c'è piega in lui, egli dice, che non abbia una ragione, « sia per il proprio peso, sia pel distendersi delle membra. « Talora si vede in esse, come stavano prima. Raffaello

[1]) *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, p. 69.

« ha cercato anche in ciò un'espressione. Nelle pieghe si « vede se una gamba o un braccio, prima di questo movi- « mento, sieno stati avanti o addietro; se il membro sia « passato o passi dal curvarsi al distendersi; se sia stato « disteso e si curvi ». È indubitato che in questo caso l'artista volle raccogliere due momenti distinti in un solo. Se avanzando il piede che stava indietro, la parte sovrastante del panno lo segue immediatamente, questo panno sarà quindi d'una stoffa molto dura, e perciò molto incomoda per la pittura. Il panno dunque non piglia mai altra piega se non quella che richiede l'attuale disposizione del membro, e se pur vi è una piega di più, è pel momento precedente del panno, e per quello attuale del membro. Ma chi sarà tanto esigente con l'artista il quale ci trova il suo tornaconto, per mostrare simultaneamente l'uno e l'altro momento? O piuttosto, chi non vorrà lodarlo d'avere avuto l'accorgimento e l'animo di commettere un fallo minore, per conseguire maggior pienezza di espressione?

Lo stesso riguardo merita il poeta. La sua imitazione progressiva non gli permette di afferrare in una volta più d'un sol lato, più d'una sola proprietà dei suoi oggetti corporei. Ma se la buona disposizione del suo linguaggio gli permette di farlo con una sola parola, perchè non potrebb'egli aggiungere tratto tratto un'altra di queste parole? Perchè non ne potrebbe aggiungere all'uopo anche una terza? O anche una quarta? Dissi, per esempio, che una nave presso Omero è or la nera nave, or la vaga nave, or la rapida nave, tutt'al più la nera e ben costrutta nave. Per conoscere sopratutto il suo stile, c'è qua e là qualche luogo, dov'egli usa un terzo aggettivo pittorico: Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα [1]) «le ruote tonde di bronzo a otto raggi». Anche il quarto: ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον[2])

[1]) *Iliad.* V, v. 722.
[2]) *Iliad.* XII, v. 294.

« uno scudo da ogni lato terso, bello, di bronzo, coperto di lamina duttile ». Chi gliene farà una colpa? Anzi chi non gli saprà grado di questa piccola aggiunzione, se egli sente il buon effetto che potrà avere in certi casi?

Ma io non vorrei difendere veramente il pittore ed il poeta col suddetto paragone dei buoni vicini. Un semplice paragone non prova e non giustifica nulla. Ma ciò che lo rende esatto è questo, che come lì nel pittore i due varii momenti hanno un limite così prossimo e immediato fra loro, da poter sembrare un momento solo; così nel poeta i varii tratti, nelle varie parti e qualità loro, si succedono con tale rapidità e prossimità, che par di sentirli tutti in una volta.

Perciò io stimo assai opportuna ad Omero l'eccellenza del suo idioma. Essa gli dà l'agio non pure di accumulare e comporre gli aggettivi, ma anche nell'accumularli serba una disposizione tanto felice, da rimediare alla dannosa disposizione dei loro rapporti. Questo vantaggio e parecchi altri mancano addirittura alle lingue moderne. Quelli, come per esempio i Francesi, che debbono tradurre il Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα: « le ruote tonde che erano di bronzo, ed avevano otto raggi » esprimono il senso, ma uccidono l'immagine. Eppure qui il senso è nulla e l'immagine è tutto; l'uno senza l'altra muta il vivace poeta nel più molesto parolajo. Questa sorte toccò più volte al buon Omero sotto la penna della scrupolosa Madama Dacier. Vero è che la nostra lingua Tedesca può trasformare gli aggettivi Omerici in equivalenti altrettanto brevi, ma la sua disposizione vantaggiosa non può imitare la Greca. Noi diciamo veramente: « *die runden, ehernen, achtspeichigten* » (le rotonde, di bronzo, di otto raggi .....), ma il ***Räder*** lo mettiamo alla coda. Chi non avverte che tre predicati diversi, ignorandosi ancora il soggetto, debbono formare un'immagine confusa? Il Greco unisce il soggetto

col primo predicato e mette gli altri in seguito, dicendo: *rotonde ruote, di bronzo, con otto raggi.* Così noi sappiamo di che parli, e secondo l'ordine naturale del pensiero, conosciamo prima l'oggetto e poi i suoi accessorii: vantaggio che la nostra lingua non ha, o piuttosto debbo dire che l'ha, ma che raramente può adoperarlo senza ambiguità, che è lo stesso.

Volendo noi porre gli aggettivi in seguito, dobbiamo collocarli nel *caso assoluto* e dire: *Runde Räder ehern und achtspeichigt.* Ma in questo caso i nostri aggettivi corrispondono ad avverbii, ed uniti così al verbo prossimo, che è predicato dall'oggetto, produrranno un significato spesso falso, ma sempre equivoco.

Ma io mi arresto a certe minuzie e mostro di aver dimenticato lo scudo di Achille, questa immagine famosa che in tempi remoti ha fatto sempre riguardare Omero come un maestro di pittura [1]. Anche lo scudo, diranno, è uno di quegli oggetti corporei di cui è vietata la descrizione nelle parti coesistenti? Omero in un centinaio di versi splendidi ha descritto questo scudo appunto nella materia, nella forma, e nelle immagini che ne occupavano la superficie maravigliosa, e ci ha messo tanto studio, tanta cura, tanta precisione, che gli artisti moderni ne caveranno facilmente un disegno analogo.

A questa obbiezione speciale io rispondo che già vi risposi: Omero cioè non descrive uno scudo compiuto, ma uno scudo che si compie. Si serve perciò del lodato artificio di mutare la coesistenza dell'oggetto in una successione, e fa che la descrizione monotona d'un corpo diventi l'immagine viva d'un'azione. Non si vede lo scudo, ma l'autore divino che lo forma. Egli s'appressa all'ancudine col martello e le tanaglie, e costrutte le lamine più spesse, le

[1]) Dionysius Halicarnass., *in Vita Homeri apud. Th. Gale in Opusc. Mythol*, p. 401.

immagini che destina al suo ornamento spuntano dal bronzo al nostro cospetto l'una dopo l'altra, sotto i suoi colpi più leggieri. Noi non lo perdiamo di vista prima che esso sia finito, ed ora che è finito, restiamo ammirati dal lavoro come un testimone oculare che lo veda lavorare.

Non può dirsi altrettanto dello scudo di Enea, presso Virgilio. Il poeta Romano o non sentì la delicatezza dell'originale o non credette di poter formare al cospetto nostro gli oggetti che voleva collocare sullo scudo. Erano profezie che non conveniva a divinità di mostrare assolutamente con la stessa chiarezza con cui espone il poeta. Le profezie, come tali, vogliono un linguaggio più oscuro, un linguaggio in cui i nomi delle persone non escano dal futuro. Questi nomi però, a quanto pare, avevano grande importanza pel poeta e pel cortigiano [1]). Ma se questa è

[1]) Io trovo che Servio inventa un'altra scusa per Virgilio. Anch'egli ha osservata la differenza dei due scudi: « *Sane interest inter hunc* « *et Homeri clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur;* « *hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius acci-* « *pit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt,* « *sic a Thetide deferuntur ad Achillem* » (Ad v. 625, lib. VIII, *Aeneid.*). E perchè questo? « Perchè sullo scudo di Enea, dice Servio, « erano ritratti non solo i pochi avvenimenti, addotti dal poeta, ma:

. . . . *genus omne futurae*
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella.

Come poteva il poeta, con la stessa rapidità con cui Vulcano dovea lavorare lo scudo, nominare tutta quanta la serie dei posteri, e far menzione di tutte le guerre combattute fra loro? Ecco il senso delle parole alquanto oscure di Servio: « *Opportune ergo Virgilius, quia* « *non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et* « *opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere* ». Se Virgilio poteva citar qualcosa del *non enarrabile texto Clypei*, non poteva farlo durante il lavoro di Vulcano, ma doveva riserbarlo quando tutto era pronto. Vorrei che per Virgilio questo discorso di Servio non avesse fondamento; la mia scusa gli farebbe più onore. Chi gl'imponeva, in effetto, di portare tutta la storia Romana sullo scudo? Omero

una scusa per lui, non distrugge però il brutto effetto del suo scostarsi dal metodo omerico.

I lettori di gusto più eletto mi daranno ragione. I preparativi di Vulcano al lavoro sono gli stessi in Virgilio e in Omero. Ma se in Omero si vedono non solo gli apparecchi al lavoro, ma il lavoro stesso, qui Virgilio ci mostra soltanto il dio affaccendato coi suoi Ciclopi:

Ingentem Clypeum informant...
.... Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam [1]).

Poi cala subito il sipario e ci porta in una scena affatto diversa, guidandoci man mano in una valle, dove Venere, con l'armi apparecchiate, muove incontro ad Enea. Essa le appoggia al tronco d'una quercia, e quando l'eroe le ha contemplate ben bene e l'ha ammirate e toccate e provate, comincia la descrizione, ovvero l'immagine dello scudo, la quale per quegli eterni *qua e là, qui presso sta* e *non lungi si vede* riesce così monotona e noiosa, che ci volle tutto l'ornamento poetico trovato da Virgilio per farcela sopportare. Questa descrizione, inoltre, non è fatta da Enea, il quale si compiace delle semplici figure e del loro significato:

.... rerum ignarus imagine gaudet,

e neppur da Venere, benchè ella probabilmente sapesse

con pochi quadri fece del suo scudo un compendio di quanto conviene nel mondo. Si può dire che Virgilio, non avendo potuto superare il Greco nei concetti e nella esecuzione dei quadri, abbia voluto superarlo nella loro quantità. Che c'è di più puerile?

1) *Aeneid.*, lib. VIII, v. 447-454.

tanto dei destini futuri dei suoi nipoti prediletti, quanto l'arrendevole consorte, ma uscendo proprio di bocca al poeta, l'azione per quel tempo si arresta. Nessuno dei suoi personaggi partecipa alla descrizione, e l'essere effigiata sullo scudo questa o quella cosa, non esercita il minimo effetto su ciò che segue. Dappertutto traspare il cortigiano astuto, che raffazzona la sua materia con ogni sorta di allusioni lusinghiere, ma non si vede il genio potente che si abbandona alla virtù intrinseca del suo lavoro, e che rinunzia ad ogni altro mezzo esteriore per cattivarsi l'interesse. Lo scudo di Enea quindi non è che un'inserzione destinata a lusingare l'orgoglio nazionale dei Romani, un rivo estraneo che il poeta versa nel suo fiume, per dargli più vita. Lo scudo di Achille, invece, è alimentato dalla fertilità del proprio terreno; dovendosi costruire uno scudo, e non potendo uscire un oggetto senza grazia da mano divina, bisognava che lo scudo fosse ornato di fregi. Ma l'arte consisteva appunto nel trattare questi ornamenti come semplici ornamenti, innestarli nell'argomento, e renderli visibili soltanto in esso. Il che non poteva effettuarsi che col metodo omerico. Omero fa che Vulcano formi gli ornamenti, acciocchè lo scudo che deve costruire riesca degno di lui. Virgilio invece sembra affidargli la descrizione a causa degli ornamenti, perchè dà tanta importanza a questi, da descriverli minutamente a scudo compiuto.

XIX.

Sono note le obbiezioni di Scaligero il vecchio, del Perrault, del Terrasson ed altri, contro lo scudo di Omero. E si conoscono anche le risposte del Dacier, del Boivin e del Pope. Ma a me sembra che costoro si spingano troppo, e per soverchio zelo di buona causa, sostengano argomenti falsi e insufficienti a difendere il poeta.

Per replicare all'obbiezione principale, che Omero ingombri lo scudo d'una folla d'immagini le quali non trovano posto nella dimensione di esso, il Boivin tentò di comporne il disegno serbando le debite proporzioni. La sua idea di parecchi giri concentrici è molto ingegnosa, quantunque le parole del poeta non le diano la minima cagione, e non ci sieno, presso gli antichi, esempi di scudi divisi a questo modo. Poichè Omero lo chiama σακος παντοσε δεδαιδαλμενον «lavorato con grand'arte da tutti i lati», io per risparmio di spazio sarei ricorso piuttosto alla superficie concava, giacchè si sa che gli artisti antichi non la lasciavano vuota, come attesta lo scudo di Minerva fatto da Fidia [1]). Ma il Boivin non solamente rinunziò a questo vantaggio; egli accrebbe pure, senza nessuna ragione, le immagini da collocare sullo spazio diminuito della metà, dividendo in due o tre quadri quello che nel poeta è evidentemente un solo. Io so benissimo che cosa dovette indurlo a questo, ma in verità non ce l'avrebbe dovuto indurre; invece di cercare il modo di soddisfare l'esigenze dei suoi avversarii, egli avrebbe dovuto mostrare quanto esse sieno ingiuste.

Con un esempio mi farò più chiaro. Quando Omero dice di una città [2]):

D'altra parte nel foro una gran turba
Convenir si vedea. Quinci contesa
Era insorta fra due che d'un ucciso
Piativano la multa. Un la mercede
Già pagata asserìa, l'altro negava.
Finir davanti a un arbitro la lite

[1]) . . . . *Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem.* Plinius, lib. XXXVI, Sect. 4, p. 726. Edit. Hard.

[2]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. XVIII, v. 690-705.

Chiedeano entrambi, e i testimon produrre.
In due parti diviso era il favore
Del popolo fremente, e i banditori
Sedavano il tumulto. In sacro circo
Sedeansi i padri su polite pietre,
E dalla mano degli araldi preso
Il suo scettro ciascun, con questo in pugno
Sorgeano, e l'uno dopo l'altro in piedi
Lor sentenza dicean. Doppio talento
D'auro è nel mezzo. . . . . ,

non ci vuol mostrare, credo io, più d'un'immagine: quella d'un pubblico processo sul pagamento contestato d'una somma ragguardevole, per un omicidio commesso. L'artista, per trattare questo argomento, non può accettarne che un momento unico, o il momento dell'accusa, o l'udizione de' testimoni, o la sentenza del giudizio, o qualunque altro che preceda o segua, ovvero fra tutti questi il momento più utile per lui. A questo dà tutta l'importanza possibile, e lo tratta con tutta l'illusione onde l'arte nel rappresentare gli oggetti visibili supera la poesia. Il poeta, lasciato a gran distanza da questo lato, per esprimere quest'argomento con le parole senza averne la peggio, non può far altro che adoperare, dal canto suo, i proprii vantaggi. E quali sono? La libertà di estendersi tanto su quello che precede, quanto su quel che segue del momento unico, e la facoltà di esprimere non solo ciò che esprime l'artista, ma anche quello che costui deve darci a indovinare. Per questa libertà, per questa facoltà soltanto, il poeta si avvicina all'artista, e l'opere loro si assimilano scambievolmente se l'effetto di esse è egualmente vivo, non già se la mente può comprender l'una per l'udito, quanto l'altra per la vista.

Con questa norma il Boivin avrebbe dovuto giudicare

il luogo omerico, e non avrebbe formati tanti quadri per ogni momento che gli veniva innanzi. Vero è che tutte le cose dette da Omero non potrebbero contenersi in un sol quadro; l'accusa e il diniego, la deposizione dei testimoni, le voci del popolo discorde, lo zelo degli araldi nel sedare il tumulto, le parole degli arbitri, sono cose consecutive che non possono stare insieme. Ma per usare una frase scolastica, quel che non era compreso nel quadro *per atto* ci stava *per virtù*; e il vero modo di rappresentare con parole un quadro materiale si è di unire l'ultimo col visibile, di non tenersi mai nei limiti di quell'arte in cui il poeta enumera le qualità di un quadro, senza poter formare un quadro vero.

Così il Boivin divide pure il quadro della città assediata in tre quadri distinti [1]). E come lo divide in tre, potrebbe dividerlo anche in dodici. Perciòcchè non abbracciando egli in un tratto lo spirito del poeta, ma volendo sottometterlo all'unità del quadro materiale, avrebbe potuto trovare tanto più gravi trasgressioni di queste unità, da doversi assegnare sullo scudo uno spazio separato per tutt'i singoli tratti del poeta. Ma io credo che Omero su tutto lo scudo non formi che una decina di quadri, ognuno dei quali comincia con un ἐν μεν ἐτευξε o ἐν δε ποιησε, o ἐν δ' ἐτιθει, o ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυηεις [2]). Dove mancano questi esordii non si può trovare un quadro particolare; invece tutto ciò che essi uniscono si deve riguardare come un intero senza l'aggrup-

1) v. 509-540.

2) Il primo comincia col verso 483, e continua fino al 489; il secondo prende dal 490 al 509; il terzo dal 510-540; il quarto 541-549; il quinto 550-560; il sesto 561-572; il settimo 573-586; l'ottavo 587-589; il nono 590-605; il decimo 606-608. Solo il terzo quadro non ha le suddette parole d'introduzione: ma da quelle del secondo quadro, ἐν δε δυω ποιησε πολεις, e dalla cosa stessa, risulta che dev'essere un quadro speciale.

pamento convenzionale in un momento unico, perchè il poeta non era tenuto a dimostrarlo. Anzi se l'avesse dimostrato e vi si fosse attenuto scrupolosamente, se non ci avesse insinuato il minimo tratto, se avesse insomma operato come vogliono i suoi critici; questi non avrebbero trovato nulla da biasimarvi, ma un uomo di gusto non ci avrebbe trovato neppur nulla da ammirare.

Il Pope non solo accettò il disegno e la distribuzione del Boivin, ma credette pure d'aggiungervi qualcosa di particolare, mostrando come ognuno di questi quadri così smembrati venisse presentato in modo conforme ai più severi precetti della pittura odierna. Contrasto, prospettiva, le tre unità: tutto ciò gli parve osservato con più fedeltà che mai. E sebbene egli sapesse da testimoni degni di fede che la pittura era ancor bambina ai tempi della guerra Trojana, nondimeno o avrebbe dovuto Omero, anzichè attenersi ai mezzi della pittura dei suoi giorni, indovinare con la potenza del suo genio ciò che essa avrebbe saputo compiere, o quei testimoni stessi non meritavano tanta fede da preferirsi alla testimonianza apparente dello scudo artistico. La prima congettura ognuno può farla, ma alla seconda non sarà tratto nessuno il quale abbia della storia dell'arte un po' più delle semplici notizie storiche. Giacchè non solo a detta di Plinio, o d'altro simile scrittore, egli stima che la pittura fosse ancor bambina ai tempi di Omero, ma dai quadri antichi sopratutto giudica che neppure molti secoli dopo ella era punto progredita, e i quadri d'un Polignoto, per esempio, non provano niente più di quello che possano provare, secondo il Pope, le immagini dello scudo omerico. I due capilavori di questo artista che erano a Delfo, e di cui Pausania ci ha lasciata una descrizione tanto minuta [1]), mancavano evidentemente di prospettiva. Questo ramo dell'arte non si trova affatto presso gli anti-

[1]) *Phocic.*, cap. XXV-XXXI.

chi, e l'argomento stesso del Pope, con cui vuol dimostrare che Omero ne avesse già avuto un concetto, non dimostra altro, se non che egli stesso ne aveva un concetto molto confuso [1]). « Omero, egli dice, non ha potuto ignorare la « prospettiva, perchè esprime la distanza fra l' uno e l'al- « tro oggetto. Osserva, per esempio, che gli esploratori sta- « vano un po' più lontano delle altre figure, e che la quer- « cia, sotto cui era stato imbandito il desco a'mietitori, re- « stava di lato. Ciò che dice della valle seminata di man- « dre, di capanne, di stalle, è certamente la descrizione di « un paesaggio in prospettiva. Una prova generale può « cavarsi dalla quantità delle figure sullo scudo, le quali « non si potrebbero ritrar tutte nella loro piena dimensio- « ne; è manifesto dunque, che l'arte di rimpiccolire con la « prospettiva era già nota a quel tempo ». L'osservanza dell'esperimento ottico, che un oggetto lontano sia più piccolo che quando è vicino, non basta a formare un quadro con la prospettiva. Per la prospettiva ci vuole un punto di vista unico, ci vuole un orizzonte naturale già determinato, e questo appunto manca nei quadri antichi. Il fondo nei dipinti di Polignoto non era orizzontale, ma aveva tale altezza all'indietro, che le figure posteriori parevano star l'una sull'altra. E se la disposizione delle varie

[1]) Per mostrare che ciò non è troppo per rispetto al Pope, io riporto nella lingua originale il principio del seguente luogo da lui citato (*Iliad.*, Vol. V, Obs., p. 61): « That he was no stranger to aerial Per- « spective, appears in his expressly marking the distance of object « from object: he tells us etc.» (che egli non fosse estraneo alla prospettiva aerea, lo dimostra nel suo lavoro la distanza espressamente notata da oggetto ad oggetto; egli dice...). Io dico che qui il Pope ha usato a sproposito l'espressione *aerial Perspective,* la prospettiva aerea, *Perspective aérienne,* la quale non ha a far nulla con le dimensioni diminuite con la lontananza, ma significa soltanto l'indebolimento e l'alterazione dei colori, per la natura dell'aria o dell'oggetto medio tra cui li vediamo. Chi cadesse in questo errore, potrebbe interamente ignorare l'oggetto.

figure, co'loro gruppi, era quella che si vede negli antichi bassirilievi, dove le figure posteriori sono più alte di quelle anteriori e dominano su queste, si troverà naturalmente la stessa nella descrizione omerica, e quelle immagini sue, che si raccolgano in un'immagine sola, non è superfluo separarle. L'immagine doppia della città in pace, attraversata dal lieto cortèo d'un festino nuziale, mentre sul mercato si dibatteva un processo importante, non ha bisogno perciò d'un quadro. Omero ha potuto concepirla come un sol quadro, figurandosi tutta la città in un aspetto elevato, talchè si poteva liberamente vederla nelle vie e sul mercato.

Io son d'avviso che la prospettiva nei quadri fu raggiunta solo per incidente, nella pittura scenografica; e neppure quando questa giunse al colmo della perfezione, doveva esser tanto facile di seguirne i precetti sopra una tela. Ed anche nei quadri posteriori, scoperti fra le antichità di Ercolano, si trovano oltraggi sì svariati e frequenti alla prospettiva, che sarebbero scusabili appena in un principiante [1]).

Cesso però dalla pena di accumulare le mie considerazioni sopra un argomento, intorno al quale posso sperare la più ampia soddisfazione dalla storia dell'arte, promessaci dal Winkelmann [2]).

XX.

Mi rimetto piuttosto nel mio sentiero, dato che chi va a zonzo possa averne uno.

Quel che dissi degli oggetti corporei in generale, vale sopratutto per quegli oggetti corporei che sono belli.

La bellezza corporea nasce dall'effetto concorde delle varie parti, che si possono abbracciare in una volta. Con-

1) *Betrachtungen über die Malerei,* p. 185.
2) Scritto nel 1763.

viene dunque che queste parti stieno l'una accanto all'altra, ed essendo oggetto vero della pittura quelle cose le cui parti sono coesistenti, risulta che la pittura sola può rappresentare la bellezza corporea.

Il poeta, non potendo rappresentare gli elementi della bellezza che in maniera successiva, s'astiene interamente dal descrivere la bellezza corporea, in quanto bellezza.

Egli sa che questi elementi, ordinati in una successione, non possono avere lo stesso effetto che quando sieno coesistenti; sa che lo sguardo, con cui possiamo raccogliere nella loro serie gli elementi già trascorsi, non ci dà un quadro concorde; che il ricordare nell'insieme l'effetto di quella bocca, di quel naso, di quegli occhi, è fatica superiore alla fantasia umana, salvo che una simile composizione di tali membra non si sia già osservata nella natura o nell'arte.

Ed Omero è anche per questo il maestro de' maestri. Egli dice: Nerèo era bello, Achille era più bello, Elena era divinamente bella. Ma non si briga mai di descrivere particolarmente queste bellezze. Eppure tutto il poema è fondato sulla bellezza di Elena. Quanto ci avrebbe sguazzato un poeta moderno!

Un certo Costantino Manasse [1]) volle arricchire

[1]) Constantinus Manasses, *Compend. Chronic.*, p. 20, Edit. Venet. Madama Dacier ammirava questo ritratto fino all'esagerazione « *De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manas-* « *ses, nisi in eo tautologiam reprehendas (Ad Dyctim Cretensem,* « lib. I, cap. 3, p. 5) ». Secondo il Mezeriak (*Commentaire sur les Epîtres d'Ovide*, T. II, pag. 361), ella cita anche le descrizioni di Elena fatte da Darete Frigio e da Cedreno. Nella prima si scopre un tratto che pare alquanto strano. Darete dice che Elena aveva un segno tra le sopracciglia: *notam inter duo supercilia habentem.* Il che forse non era bello? Vorrei che la Francese avesse espresso intorno a ciò il suo parere. Per me io qui considero alterata la parola *nota,* e credo che Darete abbia voluto parlare di quella che fra i Greci si chiamava μεσοφρυον e fra i Latini *glabella.* Vuol dire

la sua nuda cronaca d'un ritratto di Elena. Dobbiamo sapergli grado del suo tentativo, perchè io non saprei trovar migliore esempio di questo, per dimostrare come sia

che le sopracciglia di Elena non erano unite, ma separate da un piccolo spazio. Il gusto degli antichi differiva su questo particolare: ad alcuni piaceva questo spazio, ad altri no (Junius, *de Pictura Vet.*, lib. III, cap. 9, p. 245). Anacreonte tiene una via di mezzo; le sopracciglia della fanciulla amata non erano interamente separate, nè si confondevano perfettamente insieme, ma si incontravano in un punto solo. Egli dice al pittore, che deve ritrarla (Od. 28):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
  Διακοπτε, μητε μισγε,
  Εχετω δ' ὅπως ἐκεινη
  Τι λεληθοτως συνοφρυν
  Βλεφαρων ἴτυν κελαινην.

Secondo la lezione del Pauw, sebbene anche senza di essa il senso sia lo stesso, nè l'abbia inteso male Enrico Stefano:

Supercilii nigrantes
  Discrimina nec arcus,
  Confundito nec illos:
  Sed junge sic ut anceps
  Divortium relinquas,
  Quale esse cernis ipsi.

Ma se io avessi preso il senso di Darete, che dovrei leggere invece della parola *Notam?* Forse *moram?* Tanto è certo che *mora* significa non solo la serie del tempo, prima che accada una cosa, ma ancora l'impedimento, lo spazio da una cosa all'altra.

Ego inquieta montium jaceam mora.

È il voto di Ercole furente in Seneca (v. 1215), il quale luogo è dichiarato ottimamente dal Gronovio: «*Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi*». Nello stesso poeta si chiamano tanto *lacertorum morae* quanto *juncturae.* Schroederus, ad v. 762, Tyest.).

stolta cosa di tentare quel che Omero tralasciò con tanta prudenza. Leggo in costui [1]) :

Ην ἡ γυνη περικαλλης, ἐυοφρυς, ἐυχρουστατη,
Ευπαρειος, ἐυπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιστον, ἀυτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχροια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την ἐυοπτον Ελενην χρηματιζειν. . . .

« La donna era bellissima, bella nelle sopracciglia, bella « nel colore delle ginocchia, bella nell'aspetto; aveva gran- « di occhi; era candida come neve, di palpebre ricurve, vo- « luttuosa: una selva di grazie; bianche le braccia; tene- « ra, spirante bellezza, bianca di volto, rosea di guance; il « volto venusto, leggiadro l'occhio, bello senz'arte, asciut- « to, di color natío; un rosso vivo tingevane il candore, co- « me se alcuno tingesse l'avorio d'uno smagliante porpo- « rino; il collo avea lungo e bianchissimo, onde favoleggia- « rono che Elena fosse stirpe di cigni ».

Mi par di vedere delle pietre che ruzzolino sopra un monte, le quali potrebbero costruire un edificio stupendo sulla vetta, ma invece vanno a ricader tutte sull'altro lato. Che immagini ti lascia questo guazzabuglio di pa-

[1]) Costantino Manasse, monaco Greco del secolo XII, scrisse una cronaca dei fatti avvenuti dal principio del mondo fino all'anno 1081 di C., la quale dedicò a Irene, sorella dell'imperatore Alessio Comneno. Fu tradotta in latino dal Leunclavio e pubblicata a Basilea nel 1575 (*n. d. T.*).

role? Qual' è la sembianza di Elena? Se un migliaio di persone leggono questo, se ne formeranno tutte un concetto proprio?

A dirla schietta, i versi politici d' un monaco non sono poesia. Ma leggiamo l' Ariosto, quando ci descrive l' incantevole Alcina [1]):

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga ed annodata:
Oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finía con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi duo chiari sòli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi,
Intorno cui par ch' Amor scherzi e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l' invidia ove l' emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natío cinabro:
Quivi due filze son di perle elette
Che chiude ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il Paradiso.

[1]) *Orlando Furioso*, Canto VII, St. 11-16.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte:
Il collo è tondo, il petto colmo e largo.
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, com'onda al primo margo,
Quando piacevol aura il mar combatte.
Non potría l'altre parti veder Argo:
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel ch' appar di fuor, quel che s' asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
E la candida man spesso si vede
Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede alfin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo,
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Dice Milton, a proposito del pandemonio, che alcuni lodavano l'opera, altri l'autore di essa. Non sempre la lode dell'una è anche quella dell'altro. Un'opera d'arte può esser molto commendata, senza che l'artista sia lodato in particolare. Viceversa, un artista può meritar benissimo la nostra ammirazione, ancorchè l'opera sua non ci soddisfi interamente. Ricordando questo principio, saranno probabilmente conciliati i giudizii più contraddittorii. Questo è appunto il caso. Il Dolce, nel suo discorso sulla pittura, attribuisce all'Aretino una stima straordinaria per le dette stanze dell'Ariosto [1]). Io invece le cito come esempio d'un quadro che non è quadro. E tutt' e due abbiamo ragione. Il

[1]) (Dialogo della Pittura intitolato *l' Aretino;* Firenze 1735, pag. 178). Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle stanze dell' Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti sieno ancor essi Pittori.

Dolce vi ammira le nozioni che mostra il poeta della bellezza corporea, ma io bado solo all'effetto che possono destare nella mia fantasia queste nozioni, espresse con le parole. Il Dolce da queste nozioni conchiude, che i buoni poeti non sieno meno buoni pittori; io conchiudo da quest'effetto, che tutto quello che riesce il pittore ad esprimere col disegno e coi colori, non si possa esprimere con le parole che molto infelicemente. Il Dolce raccomanda la descrizione dell'Ariosto a tutt'i pittori come l'immagine più completa d'una bella donna; io invece vorrei che servisse d'avviso a tutt'i poeti, affinchè essi non facciano, con maggiore insuccesso, un tentativo che non potette riuscire nemmeno all'Ariosto. Quando l'Ariosto dice:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san Pittori industri,

mostrerà d'intendere tutta la regola delle proporzioni come può studiarla l'artista più scrupoloso, dalla natura e dagli antichi [1]). Nelle semplici parole:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

si potrà manifestare il più perfetto colorista, un secondo Tiziano [2]). Paragonando solamente il crine di Alcina all'oro, senza chiamarlo l'aureo crine, egli parrà biasimare l'uso vero dell'oro in pittura [3]). Nel verso:

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

1) (*Ibid.*) «Ecco che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza «che conviene al buono artefice».

2) (*Ibid.*, p. 182). «Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano».

3) (*Ibid.*, p.180) «Poteva l'Ariosto, nella guisa che ha detto chioma «bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse che havrebbe havuto

si troverà il profilo di quegli antichi nasi greci, dagli artisti Greci tramandati anche ai Romani [1]). Ma a che servono tutta questa dottrina, tutte queste nozioni a noi lettori che vogliamo vedere una bella donna, che vogliamo sentire in noi quel dolce bollor del sangue, che accompagna l' aspetto vero della bellezza? Se il poeta sa di quali proporzioni si componga una bella figura, lo sappiamo noi pure? E ancorchè lo sappiamo, ci fa egli vedere queste proporzioni? O almeno ci allevia la pena di stamparle vivamente nella nostra memoria? Una fronte determinata nei debiti limiti

Che lo spazio finía con giusta meta;

un naso

Che non trova l' invidia ove l' emende;

una mano

Lunghetta alquanto e di larghezza angusta:

sono formole comuni che non ci danno nessuna immagine. In bocca a un maestro di disegno, che volesse richiamare l' attenzione dei discepoli sull'eccellenza del modello accademico, direbbero qualche cosa; perchè basterebbe un occhiata a questo modello per vedere i giusti limiti della fronte

« troppo del Poetico. Da che si può ritrar che 'l Pittore dee imitar « l' oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in « modo, che si possa dire, que' capelli non sono d' oro ma par che ri- « splendano, come l'oro ». Quello che il Dolce ricava poi da Ateneo è notevole, ma non si trova interamente in quell' autore. Di questo io parlo altrove.

[1]) (*Ibid.*, p. 182) « Il naso, che discende giù, havendo peraventura la « consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti « delle belle Romane antiche ».

lieta, i bei lineamenti del naso, la larghezza angusta della mano gentile. Ma nel poeta non vedo nulla, e tutto il mio sforzo per vedere qualcosa rimane infruttuoso.

Quando Virgilio ha potuto imitare Omero col non far nulla, è stato molto felice. Anche la sua Didone non è altro che *pulcherrima Dido*. L'unico oggetto che egli descriva minutamente in lei è il ricco ornamento, la veste sontuosa:

Tandem progreditur. . . . .
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem [1]).

Se gli ripetessimo ciò che disse un vecchio artista a un principiante, il quale avea dipinta Elena piena di vaghi ornamenti: « Perchè tu non l'hai potuta dipinger bella, l'hai « dipinta ricca », Virgilio risponderebbe: « s'io non l'ho « potuta dipinger bella, non ci ho colpa; accusatene i li« miti dell'arte mia; a me basti la lode di essermi tenuto « appunto in questi limiti ».

Qui non posso dimenticare le due canzoni d'Anacreonte, dove notomizza la bellezza della sua fanciulla e del suo Batillo [2]). Il metodo usato da lui supplisce a tutto. Egli si figura d'avere innanzi un pittore, e lo fa lavorare sotto gli occhi suoi. E gli dice: Fammi il crine così, fammi così la fronte, così gli occhi, così la bocca, così il collo e il seno, così le cosce e le mani. Ciò che l'artista deve comporre in parte, il poeta non può comporlo che anche in parte. L'intento suo non è quello di farci conoscere e sentire, guidando a viva voce il pittore, tutta la bellezza degli oggetti amati: egli conosce tutta l'insufficienza dell'espressione per le parole, e perciò ricorre all'espressione artistica, la

1) *Aeneid.* IV, v. 136.
2) Od. XXVIII, XXIX.

cui illusione sa portare a tale altezza che tutta la canzone, invece d'un panegirico della fanciulla, pare un panegirico dell'arte. Non vede l'immagine, ma vede lei, e crede che allor allora apra la bocca per parlare:

Απεχει· βλεπω γαρ ἀυτην,
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

« Ella si muove perchè io la guardo, e subito, cuor mio, tu parlerai ».

E anche nell'immagine di Batillo, la lode del bel fanciullo è talmente innestata con quella dell'arte e dell'artista, che non si sa bene in onore di chi Anacreonte abbia fatta la sua canzone. Egli mette insieme le parti più belle di varii quadri, la cui bellezza speciale costituiva il caratteristico: piglia il collo da un Adone, il petto e le mani da un Mercurio, le cosce da un Polluce, il ventre da un Bacco, finchè vede tutto il Batillo in un Apollo scolpito dall'artista:

Μετα δε προσωπον ἐστω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν...
Τον Απολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

E Luciano stesso non sa dare alcuna idea della bellezza di Pantea, che rinviando alle più belle statue degli artisti antichi [1]). Ma questo è confessare schiettamente che il linguaggio per sè solo manca di efficacia, che la poesia è bal-

1) Εικονες, § 3, T. II, p. 461. Edit. Reitz.

buziente e che uccide l'eloquenza, quando l'arte, in qualche modo, non le faccia da interprete.

XXI.

Ma non perde troppo la poesia a torle tutte l'immagini della bellezza corporea? Chi gliele vuol torre? Forse chiudendole una sola via per giungere a queste immagini calcando l'orme d'un'arte sorella, e percorrendola con insistenza senza mai ottenere lo scopo, le si chiudono anche le altre, le quali deve guardare a preferenza di quella?

Omero, astenendosi appunto con tanta cura da ogni descrizione speciale di beltà corporee, e dandoci a conoscere una volta sola, quando le passiamo davanti, che Elena aveva candide braccia [1]) e bel crine [2]), sa destarci tale immagine della bellezza, che è superiore a quanto l'arte possa produrre. Si ricordi il luogo dove Elena si avanza fra l'assemblea degli anziani del popolo Trojano. Quei vecchi venerandi la guardano, e uno dice [3]):

Ου νεμεσις, Τρωας και εὐκνημιδας Αχαιους
Τοιηδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατησι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

« non maraviglio che i Trojani e i Greci dai bei calzari sieno immersi da gran tempo nelle sciagure per questa donna; costei somiglia molto agli dèi immortali ».

Qual mezzo può destare un'idea tanto viva della bellezza, quanto il supporre che alla fredda vecchiaja ella sembri degna di quella guerra che le costa tante lagrime e tanto sangue?

Ciò che Omero non può descrivere negli elementi costi-

1) *Iliad.* III, v. 121.
2) Ibid., v. 319.
3) Ibid., v. 156-158.

tutivi, ce lo fa intendere nel suo effetto. Il poeta descrive il piacere, l'inclinazione, l'amore, l'incanto prodotto dalla bellezza, ed ecco rappresentata la bellezza. Chi può immaginarsi brutto l'oggetto amato da Saffo, alla cui vista ella credea perdere il senno e la ragione? A chi non par di vedere l'aspetto più completo della bellezza, appena abbia simpatia per il sentimento, che questo solo aspetto può destare? Nei seguenti versi:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

Ovidio ci mostra partitamente il corpo della sua Lesbia, ma descrivendolo con quell'ebbrezza voluttuosa ch'è la più atta ad eccitare la nostra cupidigia, noi prendiamo grandissimo diletto di quella vista di cui egli godette.

Un altro mezzo onde la poesia raggiunge l'arte, nella descrizione della beltà corporea, è quello di trasformare la beltà in attrattiva. L'attrattiva è la bellezza in movimento; quindi conviene più al poeta che al pittore. Il pittore fa presentire il movimento, ma in verità le sue figure non hanno movimento. L'attrattiva dunque si trasforma per lui in boccacce. Ma nella poesia rimane sempre quella che è, vale a dire una bellezza passeggiera, che si vorrebbe vedere a più riprese. Essa è una bellezza che trascorre, ed essendo per noi più facile ricordare un movimento che le semplici forme e i colori, l'attrattiva dovrà produrre in noi maggior effetto della bellezza. Nell'immagine di Alcina è appunto l'attrattiva che diletta e commuove; l'impressione è prodotta dai suoi occhi non già perchè sono neri e di fuoco, ma perchè

Pietosi a riguardar a mover parchi,

perchè Amore svolazza intorno a quelli e ne scocca tutt' i suoi dardi. La bocca sua rapisce, non perchè le *labbra sparse di natio cinabro schiudano due filze di perle elette,* ma perchè *vi si forma il soave riso, ch' apre a sua posta in terra il Paradiso;* perchè *n' escon le cortesi parolette,* che commuovono *ogni cuor rozzo e scabro.* E il seno di lei non incanta tanto perchè le *pome acerbe e pur d'avorio fatte* sieno il simbolo della candidezza e delle forme gentili, ma piuttosto perchè

Vengono e van com' onda al primo margo
Quando piacevol aura il mar combatte.

Scommetto che questi bei tratti, compresi in una o due strofe, farebbero più effetto di tutt' i cinque in cui gli ha seminati l' Ariosto, innestandoli con freddi tratti di bella forma, soverchiamente dotto pei nostri sentimenti.

Anacreonte medesimo volle piuttosto cadere in una sconvenienza manifesta, e chiedere al pittore l'impossibile, che privare di ogni grazia il ritratto della sua fanciulla:

Τρυφερου δ' ἐσω γενειου,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

«Fa che intorno al mento, raccomanda all'artista, e intorno al collo marmoreo, svolazzino tutte le grazie ». E come intendeva questo? Nel più stretto senso letterale? No, perchè non si adatterebbe all' esecuzione pittorica. Il pittore potrebbe dare al mento la più bella rotondità, potrebbe scavare nella guancia il più bel fossetto: *Amoris digitulo impressum* (perchè io credo che ἐσω significhi il fossetto); potrebbe dare al collo la più bella carnagione, ma nient'altro che questo. Le curve di questo bel collo, il movimento

dei muscoli che fa più o meno risaltare quel fossetto, la grazia natía, sono cose superiori alle sue forze. Il poeta adoperò tutt'i mezzi dell'arte sua per farci sentire la bellezza, acciocchè il pittore sapesse anche cercare nell'arte propria l'espressione suprema. Questo conferma la detta osservazione, che il poeta, ancorchè parli di opere d'arte, non sia costretto a tenersi con la sua descrizione nei limiti dell'arte.

XXII.

Zeusi dipinse un'Elena, e sotto il quadro pensò di scrivere i famosi versi d'Omero, dove i vecchi estatici si comunicano fra loro il proprio sentimento. La Pittura e la Poesia non erano state mai chiamate in una gara tanto uguale. La vittoria rimase dubbia e la palma spettò a entrambe.

Infatti, come l'accorto poeta ci rivelò nel suo effetto quella bellezza che non gli pareva potersi esprimere nelle sue parti; così il pittore, non meno accorto, ci diede la bellezza soltanto nei suoi elementi, stimando cosa indegna dell'arte sua di cercare altri mezzi. Il quadro suo si componeva soltanto dell'immagine di Elena che stava nuda. Perocchè è verisimile che fosse appunto Elena la donna da lui dipinta per quei di Crotona [1]).

Si confronti ora con questo quadro, per maravigliarsene, quello proposto dal Caylus agli artisti contemporanei, tolto dai versi di Omero: « Elena, avvolta in un candido velo, « apparisce fra diversi vecchi, in mezzo a cui trovasi an« che Priamo, ragguardevole pel simbolo della potestà re« gia. L'artista deve cercare anzitutto di farci vedere il « trionfo della bellezza negli sguardi cupidi e in tutt'i se« gni d'ammirazione sui volti di questi freddi vecchi. La

1) Valerius Maximus, lib. III, cap. 7. Dionysius Halicarnass. *Art. Reth.*, cap. 12, περι λογων ἐξετασεως.

« scena è presso una porta della città. Il fondo del quadro « si può perdere nel cielo aperto o negli edificii più alti « di essa; l'uno sarebbe più ardito, ma tutti e due sono « egualmente buoni ».

Supponiamo che questo quadro esca dal pennello del primo pittore contemporaneo, e mettiamolo in confronto con quello di Zeusi. Quale de' due mi darà il vero trionfo della bellezza? Questo in cui la vedo, o quello in cui devo supporla dal grugno di quelle barbe canute? *Turpe senilis amor*; l'aspetto più venerando, per uno sguardo cupido, diventa ridicolo, e un vecchio che attesti concupiscenza giovanile è veramente oggetto di disgusto. I vecchi d'Omero non meritano questo rimprovero, perchè l'affetto che essi provano è una scintilla nello sguardo, che la saggezza viene subito a reprimere; esso è destinato ad onorare Elena, non già a farle vergogna. E quelli riconoscono la loro sensazione e subito esclamano:

Αλλα και ώς, τοιη περ' εουσ', εν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ήμιν τεκεεσσι τ' όπισσω πημα λιποιτο.

« Ma anche così, faccia subito ritorno alle navi, acciocchè non ne venga danno a noi e ai nostri figliuoli ».

Senza questa risoluzione sarebbero dei vecchi rimbambiti, sarebbero quali si mostrano nel dipinto del Caylus. E poi dove fissano gli sguardi? Sopra una figura velata, imbacuccata. E quest'è Elena? Non posso persuadermi come il Caylus le abbia potuto lasciare il velo. Omero glielo dà a bella posta:

Αυτικα δ' άργεννῃσι καλυψαμενη όθονῃσιν
Ωρματ' εκ θαλαμοιο. . . . .

« E all'istante, velata di candido ammanto, scese dal talamo ».

Ma se ella s'aggirava col velo in sulla via e i vecchi l'ammiravano anche prima che avesse sollevato o smesso questo velo, essi non la vedevano per la prima volta; la loro confessione non doveva nascere nel momento di quella vista, ma già avevan dovuto provare quella sensazione, confessata allora per la prima volta. Questo non l'abbiamo nel quadro, ma vedendo dei vecchi stupefatti vogliamo conoscere anche la cagione dello stupore; e si resta amaramente delusi a non veder altro che una figura velata e imbacuccata, guardata a bocca aperta. Che può aver costei di Elena? Il velo bianco e qualche po' di proporzione di forme, se pure si possono vedere queste forme sotto il velo. Ma il conte, forse, non intendeva nemmeno che il viso di lei andasse coperto, e chiama il velo una parte del suo vestimento. Se è così (le sue parole *Hélène couverte d'un voil blanc* non si prestano molto a tale interpretazione) provo un'altra maraviglia: ei raccomanda scrupolosamente all'artista l'espressione sul volto dei vecchi, ma non parla affatto della bellezza sul volto di Elena. Come? Questa bellezza composta, nel cui occhio tremola una lagrima di pentimento, e che si viene accostando timidamente... insomma la bellezza in persona, è cosa tanto comune pei nostri artisti, che non val neppure la pena di ricordargliela? O l'espressione supera la bellezza? E anche nei dipinti noi dobbiamo sempre, come sul teatro, spacciare l'attrice più brutta per una principessa divinamente bella, quando il principe le fa una calda dichiarazione d'amore?

In verità il quadro del Caylus starebbe a quello di Zeusi come sta la pantomima al poema più ideale.

È certo che Omero veniva letto nell'antichità con più cura di oggi. Ma non si trovano mentovati molti quadri che ne avessero cavati gli artisti [1]). Questi paiono essersi giovati dei soli cenni del poeta sulla bellezza corporea;

[1]) Fabricius, *Biblioth. Graec.*, Lib. II, cap. 6, p. 345.

questa dipinsero, e in questi soli oggetti osarono gareggiare col poeta. Zeusi, oltre ad Elena, dipinse pure Penelope, e la Diana di Apelle non era che quella d'Omero circondata dalle sue Ninfe. A questo proposito debbo notare che quel luogo di Plinio, ove si parla di quest'ultima, ha bisogno di una correzione [1]). Il dipingere fatti conformi alla narra-

[1]) Dice Plinio, a proposito di Apelle (Lib. XXXV, sect. 36, p. 698, Edit. Hard.): «*Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis*». Niuna lode è più vera di questa. Una schiera di belle Ninfe intorno a una dea, che s'innalza con la fronte maestosa, è certo un argomento più adatto alla pittura che alla poesia. Ma il *sacrificantium* solo è molto sospetto. Che fa la dea tra le donzelle sacrificanti? Questa è l'occupazione che Omero attribuisce alle compagne di Diana? Niente affatto; esse corrono con lei pei monti e per le selve, cacciano, giuocano, e danzano (Omero, *Odyss.*, traduz. Pindemonte, lib. VI, v. 146-151):

Come Dïana per gli eccelsi monti
O del Taigeto muove, o d'Erimanto.
Con la farètra agli omeri, prendendo
De' ratti cervi e de' cinghiai diletto:
Scherzan, prole di Giove a lei d'intorno.
Le boscherecce Ninfe, ...

(a. d. T.).

Plinio non avea scritto *sacrificantium*, ma *venantium*, o qualcosa di simile, forse *sylvis vagantium*, che avrebbe lo stesso numero di lettere alterato. Al παιζουσι di Omero certo si accosterebbe moltissimo il *saltantium*, e Virgilio stesso, imitando questo luogo, fa danzar Diana colle sue Ninfe (*Aeneid.*, I., v. 497-498):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros. . . . .,

lo Spence a questo proposito ha un'idea molto strana (*Polimete*, Dial. VIII, p. 102); egli dice: « Questa Diana, nella pittura e nella descrizione, era Diana cacciatrice, non descritta da Virgilio o da Apelle « come se cacciasse proprio colle sue Ninfe, ma descritta in quella « specie di ballo in compagnia loro, il quale era stimato dagli antichi

zione omerica sol perchè ricchi di composizione, eccellenti nei contrasti e pieni di luce, non sarà piaciuto agli artisti antichi; e non poteva piacere, finchè l'arte li tenne negli stretti limiti del suo fine supremo. Essi però si accostarono allo spirito del poeta, colmarono la propria fantasia coi tratti più eccelsi di lui; la fiamma del suo entusiasmo

« come un atto solennissimo di devozione ». In una nota poi aggiunge: « L'espressione παιζειν usata da Omero in proposito, non è propria « per cacciare, come il *Choros exercere* di Virgilio vuolsi interpre- « tare per le *danze religiose* degli antichi, giacchè la danza nell'antica « Roma era anche sconveniente per gli uomini, salvo quella usata in « onore di Marte, o di Bacco, o d' altra loro divinità ». Lo Spence vuole s'intendano così quelle danze festose annoverate dagli antichi fra gli atti del culto. « Perciò Plinio, egli dice, parlando delle Ninfe « di Diana, adopera in questo caso la parola *sacrificare*, la quale con- « ferma come queste lor danze siano state di genere puramente reli- « gioso ». Egli dimentica che in Virgilio Diana balla con loro. Se questa danza doveva essere una danza religiosa, in onore di chi la faceva Diana? Nel suo, o in onore di qualche altra divinità? L' una e l' altra ipotesi sono insensate α). E se per gli antichi Romani, la danza non era molto conveniente a una persona grave, i poeti dovevano portare la gravità del popolo anche ne' costumi degli dèi, i quali erano stati ben altrimenti determinati dai poeti Greci anteriori? Quando Orazio parla di Venere (Ode IV, lib. I):

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede. . . .,

anche questa danza era in onore degli dèi? Ma io spendo troppe parole su questo capriccio.

(α) L'autore ha torto di credere insensata l'ipotesi che la danza di Diana fosse una danza religiosa. Omero nell'inno a Diana fa che la dea conduca ella medesima la danza delle Ninfe, la quale era danza religiosa fatta in suo onore. E nell'inno ad Apollo mostra il dio che, dopo le libazioni, si mette alla testa dei Cretesi ed accompagna coi concenti della lira il canto loro. E si noti che essi cantavano le sue lodi.

(a. d. T.)

accese il loro; essi parlarono e sentirono come lui, e l'opere loro ebbero l'impronta di quelle di Omero, non già nel rapporto d'un ritratto con l'originale, ma nel rapporto d'un figlio col padre; furono simili, ma diverse. Spesso la simiglianza non consiste che in un tratto solo, ma tutti gli altri non hanno nulla di uguale fra loro, se non che armonizzano con quel tratto simile, nell'uno e nell'altro termine.

Essendo, per altro, i capilavori della poesia omerica più antichi di qualche capolavoro artistico, ed avendo Omero guardata la natura con occhio pittorico prima d'un Fidia e d'un Apelle, è naturale che gli artisti prima d'aver il tempo di far nella natura molte considerazioni d'un utilità speciale per loro, le trovarono bell'e fatte in Omero, e le adottarono subito per imitare la natura coll'aiuto di Omero. Fidia confessò che questi versi [1]:

Disse; e il gran figlio di Saturno i neri
Sopraccigli inchinò su l'immortale
Capo del Sire; le divine chiome
Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.

gli servirono di simbolo nel Giove Olimpico, e con essi gli riuscì un viso divino: *propemodum in ipso coelo petitum.* Chi non sa veder altro qui, se non la fantasia dell'artista infiammata dall'immagine sublime del poeta, e resa appunto capace d'immagini sublimi, trascura, mi sembra, la parte essenziale e si contenta della generalità; mentre per un diletto più intimo si può addurre qualche cosa di molto speciale. Fidia, a mio giudizio, confessò pure che qui aveva scoperto per la prima volta quanta espressione risieda nelle sopracciglia, *quanta pars animi* [2]) vi

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. I, v. 700-703; Valerius Maximus, lib. III, cap. 7.

[2]) Plinius, lib. X, sect. 51, p. 616. Edit. Hard.

si manifesti. Gli consigliò fors' anche maggior cura nel capello, per conformarsi a quello che chiamasi in Omero capello d' ambrosia. Giacchè è noto che gli artisti antichi predecessori di Fidia ignorarono quasi affatto la virtù e l'espressione delle fisonomie, e neglessero specialmente la capellatura. Lo stesso Mirone, a detta di Plinio [1]), era difettoso per questi due lati, e secondo lo stesso Plinio fu Pitagora Leontino il primo a ritrarre la finezza dei capelli [2]). Ciò che apprese Fidia da Omero, lo appresero pure gli altri artisti dai lavori di Fidia.

Voglio citare un altro esempio di questa sorta, che m' è parso sempre opportuno. Si ricordino le parole dell' Hogarth intorno all' Apollo di Belvedere [3]). « Questo Apol- « lo, ei dice, e l' Antinoo si vedono nello stesso palazzo di « Roma. Ma se l' Antinoo empie d' ammirazione lo spet- « tatore, l' Apollo lo colma di stupore, massime, come di- « cono i viaggiatori, per un aspetto sovrumano, indescri- « vibile. Il qual effetto, dicono, è tanto più maraviglioso, « in quanto la sproporzione, a volerla cercare, si manife- « sta pure all'occhio inesperto. Uno de' migliori scultori In- « glesi del giorno, recatosi non ha guari a vedere questa « statua, mi confermò ciò che ho detto, e singolarmente che « i piedi e le gambe son troppo lunghi e larghi rispetto « alle membra superiori. Ed Andrea Sacchi, sommo « pittore Italiano, sarà stato pure di quest' avviso; altri- « menti (in un quadro famoso che si trova in Inghilterra) « non avrebbe data al suo Apollo, che incorona il musi-

1) Idem, lib. XXXIV, sect. 19, p. 651: « *Ipse tamen corporum te-* « *nus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum* « *quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas* « *instituisset* ».

2) (Ibid.): « *Hic primus nervos et venas expressit, capillumque* « *diligentius* ».

3) *Zergliederung der Schönheit*, p. 47. Verlag. Ausg.

« cista Pasqualini, l'intera proporzione dell'Antinoo, « mentre in tutto il resto si vede che copiò l'Apollo. E seb- « bene in certe opere molto grandi si trovi spesso negletta « una minima parte, questo nel caso attuale non ha po- « tuto accadere. Difatti, in una bella statua la giusta pro- « porzione è una delle bellezze principali. Conviene dun- « que argomentare che queste membra fossero state pro- « lungate a bella posta; altrimenti si poteva facilmente « evitarlo. Esaminando noi dunque le bellezze di questa « immagine ad una ad una, giudicheremo con ragione « che tutto ciò che è parso finora d'una eccellenza gran- « dissima nel complesso, dipenda da quelli che nelle parti « staccate paion difetti ».

Tutto ciò è pienamente manifesto, ed io aggiungo che Omero ha sentito e provato che v'ha un'apparenza di beltà prodotta appunto da quest'aggiunta di grandezza nella misura delle mani e dei piedi. Quando Antenore vuol paragonare le forme di Ulisse con quelle di Menelao, gli fa dire il poeta [1]):

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρχεν ἐυρεας ὠμους,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Οδυσσευς.

« Quando l'uno e l'altro erano in piedi, Menelao sovrastava in altezza per le spalle, ma quando sedevano era più ragguardevole Ulisse ». Se dunque Ulisse seduto guadagnava per l'aspetto quanto vi perdeva Menelao, è facile determinare la proporzione del loro petto colle gambe e co'piedi. Ad Ulisse aggiungevasi maggior grandezza nella proporzione del petto, e a Menelao nella proporzione delle gambe e dei piedi.

[1]) *Iliad.* III, v. 210-211.

XXIII.

Una sola parte sconcia basta a deturpare l'effetto concorde delle altre. Ma non per questo l'oggetto si rende deforme. Anche per la deformità ci vogliono parecchie parti sconce, le quali debbono abbracciarsi in una sola volta, per provare l'effetto contrario a quello della bellezza.

Adunque la deformità stessa, in sostanza, nemmeno potrebbe essere argomento poetico; eppure Omero ha rappresentato in Tersite l'eccesso della deformità, e l'ha rappresentato appunto nelle sue parti coesistenti. Perchè gli fu concesso nella deformità ciò ch'egli con tanta penetrazione non volle fare nella bellezza? Forse l'effetto della deformità non viene a perdere tanto nell'enumerazione consecutiva delle sue parti, quanto l'effetto della bellezza nella enumerazione delle proprie?

Egli è così senza dubbio. Ma Omero viene ad esserne giustificato. Appunto perchè la deformità nella descrizione omerica acquista un'apparenza meno spiacevole di difetti corporei e nell'effetto suo cessa, per dir così, di esser tale, essa riesce utile al poeta; e l'oggetto ch'ei non potrebbe usare per sè stesso, l'usa come un mezzo per produrre e per accrescere certi sentimenti misti e farci rimanere in essi, nella mancanza di sentimenti puramente grati.

Questi sentimenti misti sono il ridicolo e il terribile.

Omero rende deforme Tersite per farlo ridicolo. Ma costui non si rende ridicolo per la semplice deformità, poichè la deformità è un difetto, e pel ridicolo ci vuole un contrasto di qualità e di difetti [1]). Questa è la definizione d'un mio amico, alla quale potrei aggiungere che questo contrasto non dev'essere troppo brusco nè troppo reciso, e che gli opposti, al dir dei pittori, debbono fondersi l'uno nell'al-

[1]) *Philos. Schriften* des Hrn. Moses Mendelssohn. P. II, p. 23.

tro. Il saggio e onesto Esopo non diventa ridicolo per essergli attribuita la deformità d'un Tersite. Fu la sciocca frenesia d'un monaco quella di estendere anche alla sua persona il Γελοιον, cioè il ridicolo delle sue favole istruttive, mediante la deformità. In effetto un corpo deforme e una bell'anima son come l'olio e l'aceto che mescolati insieme sono sempre separati al gusto. Essi non ne ammettono un terzo. Il corpo reca fastidio, l'anima piace: ognuno per la parte sua. Ora se il corpo deforme sia malconcio ed infermiccio, se sia d'ostacolo all'animo nei suoi effetti, se possa esser cagione di pregiudizi a danno di quello: allora nascono insieme compiacenza e dispetto, e ne risulta un'apparenza che non è riso ma compassione, e l'oggetto che si sarebbe solamente stimato, senza quel difetto, acquista subito interesse. Il Pope, che era sconcio e deforme, sarà stato pei suoi amici molto più interessante del bello e robusto Wikerley [1]) ai suoi. Ma siccome Tersite non diventa ridicolo per la sola deformità, così non sarebbe tale senza di essa. La deformità, l'armonia di questa deformità col suo carattere, la contraddizione dell'una e dell'altro col concetto ch'ei serba della propria importanza, l'effetto del suo maligno chiacchierío innocuo, ma umiliante per lui: tutto deve concorrere a questo scopo. L'ultimo contingente è l'οὐ φθαρτικον: l'innocuo, che Aristotele [2]) somministra indispensabilmente al ridicolo; come fa anche il mio amico, a condizione però che quel contrasto non abbia per noi nessun peso, nessun interesse.

Supponiamo infatti che a Tersite stesso la sua maldi-

[1]) Uno dei poeti Inglesi più stimati, fiorito nella seconda metà del secolo XVII. Tornato di Francia in Inghilterra la sua inclinazione lo trasse alla poesia ed alle lettere, onde cavò quattrini e favore alla corte di Carlo II. Voltaire ne imitò lo stile nella sua commedia *la Prude*. *(n. d. T.)*

[2]) *De Poetica*, cap. V.

cenza dispettosa contro Agamennone fosse costata più cara, che invece di scontarla con un par di lividure sanguinose, avesse dovuto pagarla con la vita; noi allora non rideremmo più alle sue spalle. Giacchè questo mostro d'uomo è sempre un uomo, la cui distruzione ci sembra assai peggiore di tutt'i suoi difetti. Per farne esperienza leggiamo la sua morte in Quinto Calabro [1]). Achille si pente d'aver uccisa Pentesilea; la bellezza, in quel sangue sparso con tanto valore, proccurano stima e compassione all'eroina; la stima e la compassione si mutano in amore. Ma il mordace Tersite gliene fa una colpa. Egli si sdegna contro la voluttà, che mena alla follia l'uomo più prode del mondo:

. . . . ἡ τ' ἀφρονα φωτα τιθητι
Και πινυτον περ ἐοντα . . . .

Ma Achille monta in bizza, e senza far motto gli assesta un colpo così duro tra la guancia e l'orecchio, che i denti, il sangue e l'anima cadono giù dal collo. Troppa crudeltà! L'iracondo e omicida Achille m'è più odioso di quel maligno brontolone di Tersite; il plauso de' Greci a questo spettacoló mi offende; io piglio le parti di Diomede, ch'è lì lì per brandire la spada e vendicare l'uccisione del suo affine, perchè sento che Tersite è pure mio affine, che egli è un uomo.

Ma posto che le insinuazioni di Tersite si fossero manifestate con una sommossa, che la moltitudine ribelle si fosse avviata appunto sulle navi, abbandonando a tradimento i suoi duci; posto che questi duci fossero caduti qui nelle mani d'un nemico efferato, e che una vendetta divina avesse mandata completamente in rovina la moltitudine e la flotta, come ci sembrerebbe allora la deformità di Tersite? Se la deformità innocente può esser ridicola, la deformità col-

[1]) *Paralipom.*, lib. I, v. 720-778.

pevole desta sempre orrore. Nulla può dimostrarlo meglio di due brani stupendi dello Shakespeare. Edmondo, bastardo del conte di Gloster nel *Re Lear*, non è meno scellerato di Riccardo duca di Glocester, che co' misfatti più esecrandi s' aprì la via al trono, al quale ascese col nome di Riccardo III. Ma come va che quegli non mi fa tanto raccapriccio quanto questi? Odo il bastardo [1]:

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The courtesy of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen' rous, and my schape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got' tween a-sleap and wake?

« Tu o natura sei la mia dea: alla tua legge io sono legato; perchè mai dovrei seguire un' usanza e permettere che condizioni di regno mi arrechino danno, sol perchè più giovane di mio fratello un dodici o quattordici lune? Perchè bastardo, perchè vile, se di buone fattezze, di cuor generoso e di sembiante così aggiustato come quello di legittimo figliuolo? Perchè dar marchio di bastardo, d' infame, di vile a chi generato dall' impulso spensierato e vigoroso dell' amore è dotato di maggiore avvenenza e di qualità

[1]) *King Lear*. Act. I, Sc. VI.

migliori di quella turba effeminata, procreata da coppia sonnacchiosa e disillusa nell'insipido e vieto letto nuziale?».

E sento un demonio, ma nella forma d' un angelo della luce. Ma odo il conte di Glocester [1]:

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court a am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them;
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time:
Unless to spy my shadow in the sun,
Aud descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

« Ma io che non son fatto per avventure dilettose, nè per piantarmi innanzi allo specchio ed ammirarmi, io brutto, io privo di grazie e dei lascivi paoneggiamenti dell' amore per piacere alle donne, io nel fisico sproporzionato, cui natura fu avara di forme seduttrici, incompleto perchè venuto al mondo innanzi tempo, fatto a metà e sì sconcio, sì disgustoso, che anche i cani m' abbajano intorno quando mi ci accosto, in questo effeminato periodo di pace, non avendo altro svago per occupare il tempo che guardare al sole l' ombra mia, e chiosare sulla mia defor-

1) *The Life and Death of Richard III,* Sc. II, Act. I.

mità, e logorare così questi giorni oziosi, son risoluto a farla da scellerato ».

Allora io sento un demonio e vedo un demonio, in una forma che solo il demonio può avere.

XXIV.

Così si serve il poeta della deformità; quale uso può farne il pittore?

La pittura come pronta imitazione può esprimere la deformità; la pittura come arte bella non vuole. A quel titolo le appartengono tutti gli oggetti visibili; in questo si limita soltanto a quegli oggetti, che destino grate sensazioni.

Ma le sensazioni ingrate non piacciono anch' esse nell'imitazione? Non tutte. Un critico arguto [1]) fece, non ha guari, questa osservazione intorno al disgusto. « Le rap-
« presentazioni della paura, dice, della tristezza, del ter-
« rore, della compassione e via dicendo, non possono es-
« sere che spiacevoli, se si considera il male come reale.
« Ricordate dunque come fizioni artistiche, elle possono ri-
« solversi in sensazioni grate. Ma se nella semplice rappre-
« sentazione nasce nell' animo il senso avverso del disgu-
« sto, mediante la legge della fantasia, l'oggetto può con-
« siderarsi reale oppur no. Che importa dunque all' animo
« offeso, se l'arte dell'imitazione si rivelò con tanta pienez-
« za? Il fastidio non è prodotto dal sospetto che il male sia
« effettivo, ma dalla semplice rappresentazione di esso, e
« questa rappresentazione c'è di fatto. Le sensazioni disgu-
« stose sono perciò sempre natura, imitazione giammai ».

Lo stesso può dirsi della deformità. La quale offende la vista, ripugna al gusto nelle parti e nell'insieme, e mette ribrezzo, senza nessun riguardo per l' esistenza

[1]) *Briefe, die neueste Litteratur betreffend.* Part. V, p. 102.

reale dell' oggetto in cui la vediamo. Noi non vogliamo veder Tersite nè in persona nè nell'immagine; e se il ritratto suo è meno ingrato, non è perchè la sua deformità cessi d'esser deforme nella imitazione, ma perchè si può fare astrazione da questa deformità e limitare il diletto all'arte del pittore. Ma questo stesso diletto viene interrotto ogni tanto dal pensiero che l'arte fu adoperata molto male; il qual pensiero precederà inevitabilmente il disprezzo per l'artista.

Aristotele [1]) trova un'altra cagione perchè molti oggetti abbominevoli in natura riescano persino grati nell'immagine più fedele, ed è la curiosità generale dell'uomo. Noi proviamo diletto ad apprendere da qualche immagine τι ἑκαστον: l'essenza di ogni cosa, o a giudicare ὅτι οὗτος ἐκεινος: che cosa sia questo o quello. Ma non ne risulta nessun vantaggio per la deformità nell'imitazione. Il piacere che nasce dalla curiosità soddisfatta è affar d'un momento, e per l'oggetto, sul cui conto è soddisfatta, esso è accidentale. È permanente invece il dispiacere che accompagna l'aspetto della deformità, e per l'oggetto che la ridesta è essenziale. Come dunque si può accordare il piacere col dispiacere? La breve e piacevole occupazione di notare la simiglianza basta ancor meno a superare l'effetto ingrato della deformità. Quanto più strettamente io paragono la copia conforme con l'originale, tanto più mi espongo a quest'effetto, sicchè il piacere del paragone se ne va in un tratto, ed a me non resta altro che la brutta impressione della deformità raddoppiata. Giudicando dagli esempi addotti da Aristotele, sembra che egli non abbia voluto estendere la deformità a quegli oggetti ingrati, che possono dilettare nell'imitazione. Questi esempi sono appunto le belve e i cadaveri. Le belve fanno paura, sebbene non sieno deformi; ed è questa paura, non già la loro defor-

[1]) *De Poetica*, Cap. IV.

mità, che nell'immagine si risolve in una sensazione grata. Lo stesso è pei cadaveri: il sentimento più forte della pietà, l'orribile rimembranza del nostro disfacimento, son quelli che d'un cadavere in natura ci fanno un oggetto ingrato, ma nell'imitazione ogni pietà perde la sua efficacia colla persuasione dell'inganno. Un'aggiunta di casi lusinghieri o può allontanare da noi questa rimembranza fatale, o può associarsi così strettamente con essa, da incutere più desiderio che timore.

La deformità dunque, non potendo esser oggetto di pittura in quanto arte bella, poichè la sensazione di essa non è grata nè appartiene a quella serie di sensazioni ingrate che riescono grate nell'imitazione, vediamo se non possa servire alla pittura e alla poesia come un mezzo per fortificare altre sensazioni.

La pittura può giovarsi della deformità per produrre il ridicolo e il terribile?

Io non oserei negarlo recisamente. È certo che la deformità innocua può esser ridicola anche nella pittura, massime quando le s'aggiunga un'affettazione di dignità e di grazia. Ed è pur certo che la deformità dannosa fa spavento nell'immagine come in realtà, e che quel ridicolo e questo terribile, sensazioni miste per sè medesime, acquistano nell'imitazione un nuovo grado di attrattiva e di piacere.

Conviene però ch'io ricordi come la pittura non si trovi nello stesso caso della poesia. In questa, come già notai, la deformità viene a perdere tutto quanto il brutto effetto, trasformandosi le sue parti da coesistenti in consecutive; ella cessa, per questo lato, di esser deformità, e può benissimo accompagnarsi ad altre apparizioni per produrre un effetto nuovo, tutto suo. Nella pittura invece la deformità conserva tutta la sua efficacia, e non opera meno che in realtà. Perciò la deformità innocua non può a lungo esser ridicola; prevalendo la sensazione in-

grata, il ridicolo di prima diventa poi odioso. Non è altrimenti con la deformità dannosa: il terribile a poco a poco se ne va, e resta il deforme solo e inalterato.

Per queste considerazioni, il conte Caylus ebbe perfettamente ragione a eliminare l'episodio di Tersite dalla serie dei suoi dipinti omerici. Ma sarebbe questa una ragione per eliminarlo anche da Omero? Peccato che un erudito di gusto e di esatti criterii sia di questo avviso! [1]). Mi rimetto altrove per meglio spiegarmi su questo particolare.

XXV.

La seconda differenza scoperta dal suddetto critico, tra il disgusto e le altre ingrate passioni dell'animo, si rivela anch'essa nella repugnanza ispirata dalla deformità.

« Le altre passioni ingrate, egli dice [2]), possono anche « lusingare l'animo nella natura, oltre che nell'imitazio« ne; giacchè esse non dispiacciono soltanto, ma tempe« rano sempre l'amarezza col diletto. Egli è ben raro che « il nostro timore sia disperato; ma esso raccoglie tutte « le nostre forze per evitare il pericolo; l'ira si confonde « col desiderio di vendetta; la mestizia con la grata descri« zione della letizia precedente; la pietà è inseparabile dai « sentimenti soavi dell'amore e dell'amicizia. La mente « può trattenersi or sulla parte lieta, or su quella ingrata « d'una passione; può formarsi un complesso di piacere e « dispiacere, ch'è più attraente del diletto assoluto. Non « ci vuol troppa meditazione per fare a più riprese questa « osservazione. Come va che l'uomo sdegnato e l'uomo « immerso nella tristezza hanno più caro il proprio sde« gno e la mestizia, di tutte l'espressioni liete usate per « calmarli? Ma col disgusto e con le sensazioni affini gli

[1]) Klotz, *Epistolae Homericae*, p. 33 et seq.
[2]) Ivi, p. 103.

« è un'altra cosa. L'animo non ci trova nessun misto pia-
« cevole. Il fastidio prende il disopra, e non si può conce-
« pire in natura o nell'imitazione uno stato, in cui l'ani-
« mo non fugga con ripugnanza queste rappresentazioni ».

Egregiamente; ma se il critico stesso trova ancora altre sensazioni affini al disgusto, le quali non fanno che dispiacere, qual sensazione sarà tanto affine al disgusto quanto quella della deformità? Neppur questa in natura si confonde mai col diletto, e non potendolo affatto produrre nell'imitazione, non si può supporre nessuno stato, in cui l'animo non fugga con ripugnanza queste rappresentazioni.

Questa ripugnanza inoltre, a consultar bene il proprio sentimento, appartiene alla stessa specie della nausea. La sensazione della deformità è nausea, sclo in un grado minore. Ciò veramente contrasta con un'altra considerazione del critico, il quale stima che soltanto i sensi più riposti, come il gusto, l'odorato e il tatto, vadano soggetti alla nausea. « I due primi sensi, egli dice, per la troppa dol-
« cezza, e quest'ultimo per la soverchia mollezza dei corpi,
« che non resistono abbastanza alle fibre che li toccano.
« Questi oggetti diventano subito insopportabili alla vista,
« ma unicamente per l'associazione delle idee e pel ri-
« cordo della ripugnanza che offrono al gusto, all'odorato,
« ed al tatto. Poichè, a dir vero, non ci sono oggetti nau-
« seanti per la vista ». Eppure mi sembra che di questi oggetti ce ne sia da nominare. Una macchia rossa sul volto, un labbro leporino, un naso schiacciato con buchi sovrastanti, la mancanza totale di sopracciglia, sono deformità non avverse nè al gusto, nè all'odorato, nè al tatto. Ma è certo che noi proviamo una sensazione che si accosta alla nausea più di quella che ci farebbero provare altre sconcezze corporee, come un piede storto, o un dorso prominente. Quanto più delicato è il nostro temperamento

tanto più noi sentiamo fra i movimenti del corpo quelli che precedono il vomito. Or se questi movimenti cessano a un tratto, se difficilmente succede un vomito vero, conviene attribuirlo a questo, che essi sono oggetti per la vista, la quale con essi e per essi si avvede subito di molte realtà la cui grata rappresentazione supera ed offusca l' ingrata, sicchè questa non può esercitare sul corpo nessun effetto. Mentre invece i sensi riposti, il gusto, l'odorato, il tatto, quando sieno tocchi da qualche oggetto dispiacevole, non possono scoprire contemporaneamente queste realtà. La ripugnanza opera essa sola in tutta la sua efficacia e nel corpo medesimo. Ma si accompagna con una scossa molto più violenta.

Il nauseabondo si adatta pure all'imitazione, come il deforme. Anzi essendo l'effetto suo più vivo, esso può togliersi ad argomento di pittura o di poesia molto meno del deforme. Se non che, essendo molto attenuato dall'espressione della parola, io posso affermare che al poeta son permessi certi tratti nauseabondi come un mezzo per le stesse sensazioni miste, con tanto successo accresciute col deforme.

Il nauseabondo può accrescere il ridicolo, o piuttosto le rappresentazioni del decoro e della dignità, contrapposte al nauseabondo, diventano ridicole. Esempi numerosi se ne trovano in Aristofane. Mi ricorda della donnola che distolse il buon Socrate dalle sue considerazioni astronomiche [1]:

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφῃρεθη
Υπ' ἀσκαλαβωτου. **ΣΤΡ.** Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος ἀυτου της σεληνης τας ὀδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφ ς νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους.

[1] *Nubes*, v. 170-174.

« *Mat.* Poco fa egli prese una grande cognizione della tarantola.

« *Str.* O in che modo? dimmelo.

« *Mat.* Mentre cercava il cammino della luna e i suoi giri,
« e teneva la bocca aperta all'insù, un donnola stando sul
« tetto gli fece in bocca.

« *Str.* Che gusto, che la donnola abbia fatto in bocca a
« Socrate! ».

Se non desta nausea quel che cade nella bocca aperta, il ridicolo è bell' e svanito. I tratti più comici di questo genere sono compresi nel racconto ottentotto: *Tquassouw e Knonmquaiha* nel *Conoscitore*, giornale inglese ebdomadario umoristico, attribuito a Lord Chesterfield [1]). È noto il sudiciume degli Ottentotti, e si sa che essi tengono per belli e puliti molti oggetti che a noi mettono nausea e ribrezzo. Una cartilagine di naso schiacciato, un seno penzolante fino all' ombelico, il corpo intriso dal capo ai

[1]) *Il Conoscitore*, Vol. I, n. 21: « Egli fu colpito dalla tinta lucida « della sua carnagione, che luccicava come il nero pelume dei majali « di Hessaqua; era rapito dalla mobile cartilagine del suo naso e ad « occhi spalancati ammirava le flacide beltà delle mammelle, che scen- « devano fino all'ombelico. Unse tutto il corpo d' un certo unguento « composto di grasso di capra, misto a fuliggine. Le trecce di lei erano « aggrumate di untume liquefatto ed asperse di polvere gialla di Bu- « chu; il viso splendido come ebano levigato era chiazzato leggia- « dramente di terriccio rosso, che parea una notte stellata. Ella asper- « se le sue membra di cenere, profumandole di sterco di Stinkbingsem. « Avvolse le braccia e le gambe con budella di giovenca: le pendeva « dal collo una bisaccia fatta d'uno stomaco di capretto. Coprivanle « poi le natiche certe ali di struzzo, e innanzi un grembiule composto « delle orecchie pelose d' un leone ». Passo ora alla descrizione delle nozze della coppia amata: « Il sommo sacerdote si accostò e con voce « sonora cantò i riti nuziali al melodico brontolio del Gom-Gom, e nel « tempo stesso, come era uso in Caffreria, gli benedisse innaffiandoli « d' urina abbondante. La sposa e lo sposo si purificavano estasiandosi « nel prezioso liquore; mentre stille salse grondavano dai loro corpi, « come la spuma dei marosi, dalle rocce di Chirigriqua ».

piedi di sego e nero fumo scaldato al sole, i ricci de' capelli grondanti sugna, i piedi e le braccia annodati con budella fresche: prendete tutto questo come oggetto d' un amore tenero e ardente, espresso in un linguaggio di gravità ed ammirazione, e tenetevi poi dalle risa [1]).

Col terribile sembra accoppiarsi ancor meglio il nauseabondo. Quello che da noi chiamasi orrendo non è che un terribile nauseabondo. Nella descrizione della tristezza in Esiodo [2]) spiace a Longino [3]) il Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ρεον «scor-

[1]) Se al deforme, per sè stesso, convien dare una certa misura nelle rappresentazioni poetiche, nei più stretti limiti bisogna tenere il nauseabondo, trattarlo cioè di sfuggita, e in maniera che nelle sensazioni miste esso non abbia mai il disopra, perchè il suo effetto è sempre più potente che quello del terribile e del deforme. Dante, mostrandoci nel canto XVIII Taide la meretrice:

Che or s'accascia ed ora è in piede stante,

ce la mostra in movimento, come vuole Lessing, ma non ci spende che una sola parola. Difatti, poichè ha detto ch'ella era una fante sozza e scapigliata, lasciando che la nostra fantasia concepisca la specie di questa sozzura, e che avea l'unghie *merdose,* tira via subito, *E quinci fian le nostre viste sazie;* si direbbe che lo assalga il rimorso di aver troppo disgustato i lettori. Mi pare che al Lessing sia sfuggita interamente la mostruosità della narrazione ottentotta, poichè, citata dall'inglese la sozzura di questa donna, vuole scusarla perchè considerata come oggetto d' amore desta il riso. Io dico invece che questa immagine non fa altro che stomaco, e quando il vomito s'apparecchia, il riso non ha più luogo. È una sensazione mista, in cui il nauseabondo distrugge il ridicolo. Maraviglia è poi che la bizzarria d' un eccentrico Inglese egli abbia voluto presentarla come un'immagine artistica. Che nel canto d'Ugolino, come dice in seguito, entri il nauseabondo, non si può dire affatto. Nel canto d'Ugolino non predomina che il terribile da cima a fondo. Col nauseabondo il poeta e lo scrittore in generale non devono far troppo a fidanza, se non vogliono esser buttati via alla prima lettura. Si perdonano molto più gli eccessi del terribile e del deforme. *(n. d. T.)*

[2]) Scut. Hercul, v. 266.

[3]) Περι Υψους, τμημα ή, p. 15, edit. T. Fabri.

revan mocci dalle sue narici», ma io suppongo che non gli sia dispiaciuto come tratto nauseabondo, bensì perchè è un semplice tratto nauseabondo, disgiunto dal terribile. Infatti l'unghie lunghe sovrastanti alle dita (μαχροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν) sembra che non le biasimi. Ma la lunghezza delle unghie è poco meno nauseante di un naso che scorre [1]). Se non che, l'unghie lunghe sono orribili anche perchè lacerano le guance, e il sangue scorre sul suolo:

. . . . ἐκ δε παρειων
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε . . . . .

Invece, un naso che scorre non è altro che un naso che scorre; io consiglierei alla tristezza di turarsi la bocca. Leggendo in Sofocle la descrizione della caverna del misero Filottete, non si trova altra vivanda o giaciglio fuorchè uno strame coperto di foglie secche, un informe ciotola di legno, e un arnese pel fuoco. Ecco tutta la ricchezza di quest'uomo infermo e derelitto. Come fa il poeta a compiere questa immagine triste e spaventevole? Con uno sprazzo di nausea. « Ahimè! grida Neottolemo tutto spa-
« ventato, qui disseccano i cenci pieni di sangue e di
« tabe » [2]):

ΝΕ. Ορω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' αλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποστεγον;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ιου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ρακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

1) Falso. *(n. d. T.)*

2) Philoct., v. 31-39. Traduce il Bellotti:

E anche in Omero, quando Ettore vien trascinato diventa pure un oggetto di nausea, pel sembiante sformato dal sangue e dalla polvere, e per il crine ristoppato:

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

secondo l'espressione di Virgilio [1]), ma è tanto più terribile quanto più è commovente. Chi può pensare alla ven-

NEOTTOLEMO

Veggo un abituro vuoto
Senz'uom veruno.

ULISSE

E non v'è dentro un qualche
Domestico utensile?

NEOTTOLEMO

Evvi di frondi
Come un letto, per uom che vi si corchi.

ULISSE

Spoglio il resto di tutto? Altro non avvi?

NEOTTOLEMO

Una ciotola ancor di grezzo legno,
Opra di rozzo fabro .... e queste ancora
Selci focaje.

ULISSE

È il suo corredo appunto.

NEOTTOLEMO

Doh! Doh! cenci di putre umor grondanti
Pendon quinci a sciugarsi.

(n. d. T.)

1) *Aeneid.*, lib. II, v. 277.

detta di Marsia, presso Ovidio [1]), senza provare un senso di nausea?

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Ma chi non avverte pure che qui il nauseabondo si trova al posto suo? Esso fa orrendo il terribile; e l'orrendo, se vi ha parte la compassione, non è tutto ingrato in natura; quanto meno non è ingrato nell'imitazione? Io non voglio accumulare esempi. Ma debbo anche notare che v'ha una specie di terribile la quale il poeta non può raggiungere che col nauseabondo, ed è il terribile della fame. Neppure nella vita ordinaria si esprime altrimenti la fame, che descrivendo tutte le cose meno nutritive, malsane, e sopratutto nauseabonde, di cui debba contentarsi lo stomaco. L'imitazione, non potendo destarci il senso della fame, ricorre a un altro senso molesto che si considera nella fame come un male minore. E vi ricorre per farci giudicare dalla molestia di esso, quanto debba esser forte quella molestia, la quale non ci fa pensare affatto a quella presente. Così dice Ovidio di Oreade, che Cerere salvò dalla fame [2]):

Hanc (famem) procul ut vidit . . . .
. . . refert mandata deae; paulumque morata,
Quamquam aberat longe, quamquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem. . . . .

Esagerazione senza naturalezza! La vista d'un affamato, fosse pure la fame in persona, non ha questa forza conta-

[1]) *Metamorph.*, lib. VI, v. 397.
[2]) *Metamorph.*, lib. VIII, v. 809.

giosa; può far pietà, orrore, ribrezzo, ma la fame non può produrla mai. Questo orrore Ovidio non l'ha risparmiato nella descrizione della Fame, e intorno alla fame di Eresittone ci son dei tratti molto nauseanti tanto in lui, quanto in Callimaco [1]). Avendo Eresittone divorato ogni cosa, senza risparmiar neanche la vacca pei sacrificii, allevata dalla madre in onore di Vesta, Callimaco gli fa avventare cavalli e gatti, gli fa accattare su le vie i briccioli e gli avanzi sudici delle mense altrui:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Εστιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα.....
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηστο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος...

E finalmente Ovidio gli fa addentare le proprie carni, e nutrire il suo corpo col corpo:

Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam . . . .
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Perciò le deformi Arpie erano così fetide e sozze, che la fame prodotta dal loro ratto dei cibi diveniva tanto più orribile. Sentiamo i lamenti di Fineo in Apollonio [2]):

Τυτθον δ' ἠν ἀρα δη ποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης·
Ουκε τις οὐδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαστερι θεσθαι.

[1]) *Hymn. in Cererem*, v. 111-116.
[2]) *Argonaut.*, lib. II, v. 228-233.

« Talora ci viene offerto un tenue cibo, e questo spira un fetore putrido e insopportabile. Chiunque ci si accostasse non potrebbe soffrirlo, ancorchè dotato dell'animo più invitto. Ma una dura necessità mi costringe a rimanere, e rimanendo, a introdurlo nello sciagurato ventre ».

Vorrei giustificare, per questo aspetto, la disgustosa introduzione delle Arpie, presso Virgilio. Ma non è una fame presente e reale che esse producono, bensì una fame imminente che presagiscono, e qui l'intera profezia non si risolve altrimenti che in un giuoco di parole. E alla morte per fame di Ugolino non solo ci dispone lo stesso Dante, mettendolo nell'inferno nell'atto più orribile e disgustoso che mai, col suo antico persecutore; ma la morte medesima non manca di tratti nauseanti, i quali ci assalgono quando i figli si offrono di pasto al genitore. Voglio inoltre citare nelle note un brano d'un dramma di Beaumont e Fletscher, che se non dovesse parere un po' esagerato, varrebbe per tutti gli esempi [1]).

1) *The sea Voyage,* Act. III, Sc. I: Un corsaro francese è gettato colla sua nave sopra un'isola deserta. La cupidigia e l'invidia mettono la discordia nella ciurma, e due infelici, che da gran tempo erano stati esposti in quell'isola alla più estrema necessità, trovano l'occasione di mettersi in mare con la nave. Ma privi un bel giorno di tutte le provvigioni, quei vigliacchi vedono la morte co' proprii occhi, e l'uno esprime all'altro la sua fame e la disperazione con queste parole:

LAMURE. Oh, che tempesta nel mio stomaco! come borbottano le mie viscere vuote! Mi dolgono le ferite; sanguinassero almeno; avrei come estinguere la sete.

FRANVILLE. O Lamure. Che felicità godevano i miei cani, quando avevo casa, con quella provvista di croste e d'ossa. Benedette croste! Oh! quanto mi punge la fame!

LAMURE. Come? Come? che dici?

MORILLAR. Non hai carne?

FRANVILLE. Neanche un boccone, che mi sia concesso di vedere. Bisogna adattarsi coi sassi, ma saranno duri a rosicchiare. Avrei del fango e bisognerebbe mangiarlo co'cucchiai, del fango denso,

Veniamo ora agli oggetti nauseanti in pittura. Ancorchè sia certo che non v'è oggetto nauseante, alla cui vista s'intenda che la pittura, in quanto arte bella, debba rinunziarvi, nondimeno converrebbe ad essa di schivare gli oggetti nauseabondi, perchè l'associazione d'idee li renderebbe tali anche alla vista. Il Pordenone, in un

bonissimo, ma pute orribilmente; tronchi d'alberi fradici ve ne sono? sfido a trovare un fiore, una foglia in tutta l'isola.

LAMURE. Che aspetto ha?

MORILLAR. Pute troppo.

LAMURE. Può esser veleno.

FRANVILLE. Sia quel che sia; purchè lo possa trangugiare: amico, il veleno è vivanda da principe.

MORILLAR. Biscotti ne hai? Hai miche in tasca? È qui la mia giubba; dammene tre sole.

FRANVILLE. No. Per tre regni, se ne avessi! Oh, Lamure, noi abbiamo disprezzato quel pezzo di montone.

LAMURE. Tu parli addirittura di paradiso; oh gli odori di quei bicchieri coi quali brindammo così sfrenatamente a mezzanotte!

MORILLAR. Potessimo almeno leccare quei nappi.

(Ma questo è ancor nulla in confronto della scena seguente, in cui arriva il chirurgo della nave).

FRANVILLE. Il chirurgo, il chirurgo. Che hai trovato? ridiamo, ridiamo; consoliamoci un poco.

CHIRURGO. Ora spiro. Rida chi n'ha voglia. Non ho trovato niente. Se avremo un po' di carne, sarà proprio un miracolo. Oh! se avessi le mie cassette, le mie filacce, le lozioni: con l'ajuto della natura che squisito manicaretto ne farei!

MORILLAR. S'intende.

CHIRURGO. Volesse il Cielo che ne avessi!

LAMURE. Neppur la carta che contiene pillole o altri medicinali?

FRANVILLE. Neppur quella grossa vescica che contenne clisteri?

MORILLAR. Bende? qualche vecchio cataplasma?

FRANVILLE. Non terremo conto dell' uso cui è stato applicato.

CHIRURGO. Signori, io non ho simili ghiottornie.

FRANVILLE. A proposito, dov'è il gran cistico che operasti dalle spalle di Ugo il marinajo? Potrebbe servirci per un banchetto da re.

CHIRURGO. Oh! se l'avessimo: sciagurato me! lo buttai in mare.

LAMURE. Sei stato imprudente e furfante.

dipinto che rappresentava il seppellimento di Cristo, fa che uno degli astanti si turi il naso. E il Richardson ne lo biasima, perchè Cristo non era morto da tanto tempo, che il suo cadavere potesse cadere in putrefazione. Nella Resurrezione di Lazzaro, invece, permette al pittore di mostrarci in questo atto alcuni degli astanti, perchè la storia dice espressamente che il corpo suo era già cominciato a putire. Neppure questa immagine mi pare sopportabile, poichè non è solo il fetore reale, ma anche l'idea del fetore che mette nausea. Noi fuggiamo i luoghi fetidi anche quando abbiamo il catarro. Ma la pittura non vuole il nauseabondo per il nauseabondo; lo vuole, come la poesia, per accrescere il ridicolo e il terribile, anche a sue spese. Quanto dissi a questo proposito del deforme, vale anche più per il nauseabondo. Nell'imitazione visibile esso viene a perdere nell'effetto molto meno, che nella imitazione udibile; giacchè in quella esso può fondersi con i composti del ridicolo e del terribile ancor meno che in quest'ultima. Appena soddisfatta la sorpresa, appena soddisfatto il primo sguardo di curiosità, quelli scompaiono interamente, e rimane il nauseabondo in tutta la nudità delle sue forme.

XXVI.

È uscita la *Storia dell'arte antica* del Winkelmann. Io non arrischio un giudizio, senza prima aver letto questo lavoro. Il volere arzigogolare unicamente da certi principii generali sull'arte potrebbe indurre a qualche fantasticheria, che un bel giorno si troverà pienamente confutata nelle opere d'arte. Anche gli antichi conoscevano i vincoli che regnano tra la pittura e la poesia, e non li avranno stretti più di quello che ambedue possano sopportare. Quel che fecero gli artisti loro, m'insegnerà quello che debbono fare gli artisti in generale. Esponendo così

i lumi della storia, può succedere sicuramente la speculazione.

Un libro importante, per lo più, si sfoglia prima di leggerlo sul serio. La mia curiosità stava anzitutto nel conoscere l'opinione dell'autore sul Laocoonte; non già veramente sull'arte del lavoro, sulla quale s'è già spiegato altrove, ma sull'antichità di esso. Con chi si mette egli? Con quelli a cui sembra che Virgilio avesse avuto il gruppo sott'occhio? O con quelli che fanno imitare il poeta dagli artisti?

Sono lieto che egli non parli affatto d'imitazione scambievole. Dov'è l'assoluta necessità di questa? Potrebbe darsi che le simiglianze da me considerate fra la descrizione poetica e l'opera d'arte fossero accidentali e non premeditate, che l'una non fosse modello dell'altra, tanto che non avessero avuto neppure un modello comune. Ma se lo avesse ingannato un'apparenza di questa imitazione, egli avrebbe dovuto mettersi co' primi. Infatti, vuole che il Laocoonte appartenga al periodo in cui l'arte Greca era nell'apice della grandezza: all'età di Alessandro Magno.

« La fortuna, egli dice [1]), che veglia sulle arti anche « nel loro sterminio, ha conservata all'ammirazione uni- « versale un'opera di questo periodo artistico, per attestare « con verità storica l'eccellenza di tanti capilavori distrut- « ti. Laocoonte co' suoi due figliuoli, scolpito da Agesan- « dro, Apollodoro [2]) e Atenodoro di Rodi, appartiene, se- « condo ogni probabilità, a questo periodo, sebbene non si « possa determinare, come hanno fatto alcuni, e neppur « dichiarare, in quale Olimpiade fiorissero ».

[1]) *Geschichte der Kunst.*, p. 347.

[2]) Non Apollodoro, ma Polidoro, Plinio è il solo a nominare questi artisti, ed io non sapevo che i manoscritti dissentivano fra loro in questo nome; l'Hardouin lo avrebbe certamente notato. Anche l'edizioni anteriori leggono Polidoro. Il Winkelmann scrivendo deve essere caduto in questa inesattezza.

In una nota poi aggiunge: « Plinio non fa motto del-
« l'età in cui vissero Agesandro e i compagni suoi in questo lavoro, ma il Maffei ha presunto, nell'*Illustrazione delle statue antiche*, che questi artisti fiorissero circa « l'Olimpiade 88ª, e sulla fede di lui scrissero altri, fra cui « il Richardson. Quegli, a parer mio, prese un Atenodoro discepolo di Policleto per un artista dei nostri, ed « essendo Policleto fiorito nell' 87ª Olimpiade, ha posto il « discepolo suo nell'Olimpiade seguente; il Maffei non « può avere altre ragioni ».

Infatti non potrebbe averne. Ma perchè il Winkelmann cita solo questo preteso argomento del Maffei? Si trova forse in contraddizione con sè stesso? Non tanto. Chè sebbene egli non si appoggi ad altri argomenti, si forma però, dal canto suo, una piccola verisimiglianza, dalla quale non traspare altro, se non che Atenodoro discepolo di Policleto, e Atenodoro aiuto di Agesandro e di Polidoro non fossero la stessa persona. Per buona sorte ciò si nota appunto dalla differenza della loro patria. Il primo Atenodoro, come attesta Pausania [1]), era nativo di Clitore in Arcadia, mentre l'altro, a detta di Plinio, nacque a Rodi.

Il Winkelmann non ha potuto avere nessuna ragione di non confutare pienamente l'argomento del Maffei, con l'aggiunta di questo particolare. Anzi gli argomenti, che ricava con le sue incontrastabili nozioni dall'arte del lavoro, gli saranno parsi tanto importanti, da fargli dimenticare se l'opinione del Maffei avesse oppur no qualche verisimiglianza. Egli trova nel Laocoonte tante di quelle *argutiis* [2]), le quali erano proprie di Lisippo, e di cui questo scultore fu il primo ad arricchire l'arte, da non poterlo riguardare come un lavoro anteriore al suo tempo.

1) Αθηνοδωρος δε και Δαμιας-ούτοι δε Αρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος. *Phocic.*, Cap. 9, p. 819. Edit. Kuhn.

2) Plinius, lib. XXXIV, sect. 19, pag. 653. Edit. Hard.

Ma se è dimostrato che il Laocoonte non possa essere anteriore a Lisippo, è dimostrato fors'anche che appartenga al tempo suo, e non possa essere opera posteriore? Per tacere di quei tempi, quando l'arte Greca fino ai primordii della monarchia romana ora s'innalzava, ora decadeva: perchè il Laocoonte non avrebbe potuto essere il buon effetto della gara che accendeva fra gli artisti la prodiga munificenza dei primi imperatori? Perchè Agesandro e i suoi compagni non potevano esser coetanei d'uno Strongilio, d'un Arcesilao, d'un Pasitele, d'un Posidonio, di un Diogene? Forse l'opere di questi artisti non erano anch'essc collocate fra il meglio che avesse mai prodotto l'arte? E se esistessero ancora lavori riconosciuti di costoro, ma fosse ignota l'età dei loro autori e non la potessimo discernere che dall'arte loro, qual divina ispirazione dovrebbe preservare l'erudito dall'attribuirli appunto a quel periodo, che il Winkelmann stima solo degno del Laocoonte?

È vero che Plinio non nota espressamente l'età in cui vissero gli artisti del Laocoonte. Ma se dal complesso di tutto il luogo dovessi scoprire se abbia voluto annoverarli tra gli artisti antichi o tra i più recenti, confesserei di trovar maggiore probabilità per questi ultimi. Si giudichi da ciò.

Plinio, dopo aver parlato un buon pezzo degli scultori sommi e più antichi, di Fidia, di Prassitele, di Scopa e quindi nominati gli altri, massime quelli che in buona parte si trovavano a Roma, prosegue il suo discorso in questi termini: [1]) « *Nec multo plurium fama est, quorumdam cla-* « *ritati in operibus eximiis obstante numero artificum,* « *quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pa-* « *riter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est* « *in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae* « *et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum*

[1]) Lib. XXXVI, sect. 4, p. 730.

« *et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii* « *sententia fecere summi artifices Agesander et Polydo-* « *rus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus* « *Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum* « *Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus* « *alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Tral-* « *lianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Athe-* « *niensis, et Caryatides in columnis templi ejus proban-* « *tur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa,* « *sed propter altitudinem minus celebrata* ».

Fra tutti gli artisti soprannominati, Diogene di Atene è il solo la cui età venga determinata in maniera incontrastabile. Egli ha decorato il Panteon d'Agrippa: dunque è vissuto sotto Augusto. Se si pigliano le parole di Plinio in un senso più letterale, io credo che si troveranno pure incontrastabili l'età di Cratero e Pitodoro, di Polidette ed Ermolao, di Pitodoro secondo ed Artemone, come pure di Afrodisio Tralliano. Parlando di costoro egli dice: *Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis.* Ora, domando io, può significare questo che i palagi imperiali fossero riempiti delle loro opere eccellenti, nel senso che gl'imperatori le facevano raccogliere dappertutto e condurre a Roma nelle loro dimore? Certo che no. Ma essi avevano dovuto formare questi lavori appunto per questi palagi imperiali, e quindi vivere sotto questi imperatori. Che sieno stati artisti molto tardi quelli che lavorarono soltanto in Italia, si può anche giudicare dal non trovarsi mai in verun luogo menzione di loro. Se avessero lavorato in Grecia in età anteriore, Pausania avrebbe ricordata questa o quella opera loro e tramandatane a noi la memoria. È vero che gli si presenta un certo Pitodoro [1]), ma l'Hardouin ha molto torto di tenerlo per quello stesso del luogo di Plinio. Perocchè Pausania chia-

[1]) *Boeotic.*, cap. XXXIV, p. 778. Edit. Kuhn.

ma ἄγαλμα ἀρχαιον, «statua antica» quella di Giunone che vide lavorata da lui a Coronea di Beozia, la qual denominazione egli estende solo all'opere degli artisti fioriti in età più remote, più rozze per l'arte, anteriori a un Fidia e ad un Prassitele. E certamente gl'imperatori non avrebbero ornato i loro palazzi di queste opere. Tanto meno poi è credibile, secondo l'altra congettura dell'Hardouin, che Artemone sia forse il pittore dello stesso nome mentovato altrove da Plinio. L'analogia dei nomi non offre che una verisimiglianza assai scarsa, la quale non permette di violare un luogo genuino.

Ma se è indubitato che Cratero e Pitodoro, che Polidette ed Ermolao, insieme cogli altri, vivessero sotto gl'imperatori i cui palazzi riempirono dei loro stupendi lavori, non mi sembra però che si possa attribuire altra età a quegli artisti, da cui Plinio si spaccia con un *similiter.* E questi sono gli autori del Laocoonte. Si consideri questo fatto: se Agesandro, Polidoro e Atenodoro fossero scultori così antichi come giudica il Winkelmann, non sarebbe gravissimo torto se uno scrittore, a cui fa molto onore la esattezza d'affermazione, dovendo saltare in un tratto da quegli artisti ai più recenti, se n'uscisse con un *similmente?*

Si potrebbe rispondere che questo *similiter* non viene attribuito all'affinità cronologica, ma ad un'altra congiuntura che avrebbero avuta fra loro questi artisti così disparati in quanto al tempo, vale a dire che Plinio parli di quegli artisti i quali lavorarono in comune, e per questa comunanza rimasero più ignoti che non meritassero. Difatti non potendo alcuno rivendicare a sè solo l'onore dell'opera comune, ma essendo troppo lungo a nominarli sempre *(quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt)*, tutti i loro nomi sarebbero caduti in oblío. Ciò essere avvenuto agli artefici del Laocoonte e anche a molti altri artisti, i quali erano stati adoperati dagl'imperatori pei loro palazzi.

Voglio ammettere anche questo. Ma è sempre molto verisimile che Plinio intendesse parlare degli artisti più recenti che scolpirono in comune. Se Plinio veramente avesse voluto far parola anche degli artisti anteriori, perchè avrebbe ricordati i soli artisti del Laocoonte? Perchè non avrebbe fatto menzione anche degli altri? D'un Onata e Callitele, d'un Timocle e Timarchide, o dei figliuoli di questo Timarchide, che avevano scolpito in comune un Giove a Roma? [1]). Lo stesso Winkelmann dice che si potrebbe fare un lungo catalogo di quelle opere anteriori, che avevano più d'un autore [2]). E Plinio si sarebbe contentato di nominar soltanto Agesandro, Polidoro e Atenodoro, se egli non avesse voluto limitarsi espressamente ad un'età più recente?

Se poi una congettura riesce tanto più verisimile, quanto più e maggiori oscurità riesce a diradare, è certamente questa, che gli scultori del Laocoonte sieno fioriti sotto i primi imperatori Romani. Se avessero lavorato in Grecia nei tempi voluti dal Winkelmann, se il Laocoonte stesso fosse già stato in Grecia, il perfetto silenzio serbato dai Greci sopra tanto lavoro *(opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo)* sarebbe parso strano addirittura. Più strano se artisti tanto famosi non avessero scolpito altro, o se Pausania in tutta la Grecia non avesse potuto vedere nessun'altra opera loro all'infuori del Laocoonte. A Roma, invece, il massimo de' capilavori poteva rimanere lungamente occulto, e ancorchè il Laocoonte sotto Augusto fosse già stato scolpito, non è meraviglia che Plinio sia stato il primo a nominarlo, il primo e l'ultimo. Si ricordi quello ch'ei dice d'una Venere di Scopa [3]), che stava a Roma in un tempio di Marte: « *quemcunque*

1) Plinius, libr. XXXVI, sect. 4, pag. 730.
2) *Geschichte der Kunst.*, Part II, p. 331.
3) Plinius, l. c., p. 727.

alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est».

Chi vuol vedere nel gruppo del Laocoonte un'imitazione di Virgilio, accetterà molto volentieri quel che ho detto. Mi venne a mente un' altra congettura che costoro non dovrebbero neppur rifiutare. Potrebbero immaginarsi che fu probabilmente Asinio Pollione che fece lavorare ad artisti Greci il Laocoonte di Virgilio. Pollione fu grande amico del poeta, gli sopravvisse, e sembra che abbia scritta un'opera sull'*Eneide*. Infatti, dove mai potevano essere le considerazioni speciali trattene da Servio, se non nel libro suo? [1]). Pollione, in pari tempo, fu amante e conoscitore di arte, possedeva una ricca collezione di stupende opere di arte antiche, ne commise di nuove ad artisti contemporanei, ed al gusto che dimostrava nella scelta conformavasi appieno un'opera ardita come il Laocoonte [2]): *ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit.* Ma siccome al tempo di Plinio, quando il Laocoonte stava nel palazzo di Tito, pare che il gabinetto di Pollione rimanesse ancora altrove intatto; questa congettura dovrebbe perdere alquanto di verisimiglianza. E perchè non poteva fare lo stesso Plinio quello che noi vogliamo attribuire a Pollione?

XXVII.

Io mi confermo nella mia opinione, che gli artisti del Laocoonte abbiano lavorato sotto i primi imperatori o

1) Ad vers. 7, lib. II, *Aeneid.*, e specialmente al verso 183, lib. XI. Non si farebbe male ad accrescere di questa opera il catalogo dei suoi scritti, che andarono smarriti.

2) Plinius, lib. XXXVI, sect. 4, p. 729.

almeno che non saranno stati così antichi, come vuole il Winkelmann, per una notizietta che egli primo manifesta. Ecco quale [1]:

« A Nettuno, Anzio d'una volta, il Cardinale Alessan-
« dro Albani scoperse l'anno 1717, in una cava che
« scendeva a mare, un vaso d'un bruno che ora si chia-
« ma bigio, nel quale era incastrata la figura; su questo
« vaso è scritto:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

« (Atanodoro di Rodi, figliuolo di Agesandro, fece). Que-
« sta iscrizione ci fa noto che padre e figlio lavorarono in-
« sieme al Laocoonte, e probabilmente Apollodoro (Po-
« lidoro) era anche figliuolo d'Agesandro: questo Ata-
« nodoro non ha potuto essere che quello nominato da
« Plinio. È un'altra prova che si rinvennero più di tre o-
« pere d'arte su cui, secondo Plinio, l'artista scrisse la pa-
« rola *fatto* nel tempo preciso e definito cioè ἐποίησε = *fe-*
« *cit;* egli nota che gli artisti rimanenti si espressero, per
« modestia, in tempo indefinito ἐποίει = *faciebat* ».

Al Winkelmann sembra quasi incontrastabile che l'Atanodoro di questa iscrizione non foss' altri che l'Atenodoro mentovato da Plinio fra gli scultori del Laocoonte. Atanodoro e Atenodoro è tutt'uno, perchè i Rodii si servivano del dialetto dorico. Ma intorno ai suoi argomenti io farò alcune considerazioni.

Primieramente, che Atenodoro fosse figlio d'Agesandro, passi pure. È verisimile ma non indubitato. Si sa infatti che alcuni artisti dell'antichità, invece di prendere il nome dal padre, lo prendevano piuttosto dal maestro. Le parole di Plinio intorno a' due fratelli Apol-

[1]) *Geschichte der Kunst,* Part. II, p. 347.

lonio e Taurisco non ammettono altra interpretazione [1]).

Ma come mai? Questa iscrizione deve abbattere anche la congettura di Plinio, che erano soltanto tre i capilavori su cui gli artisti scrissero il proprio nome usando il tempo definito, cioè scrivendo ἐποιησε invece di ἐποιει? Perchè dobbiamo saper noi da questa iscrizione quello che abbiamo potuto sapere già da molte altre? Sulla statua di Germanico non si trova forse: Κλεομενης ἐποιησε? Sulla cosiddetta Apoteosi d'Omero non si legge: Αρχελαος ἐποιησε? Sul celebre vaso di Gaeta non è scritto: Σαλπιων ἐποιησε? e così di seguito [2]).

Dice il Winkelmann: « chi può saperlo meglio di « me »? E soggiungerà: « tanto peggio per Plinio. La sua « congettura trova contraddizioni così frequenti? tanto più « sicura è la prova della sua falsità ».

Non è tutto ancora. Come mai il Winkelmann fa dire a Plinio più ch'egli non volle dire? Infatti, se gli esempi addotti non abbattessero la congettura di Plinio, ma soltanto ciò che il Winkelmann ha introdotto in questa congettura? La cosa sta appunto così. È bene citare tutto il luogo. Plinio nell'epistola dedicatoria a Tito vuol parlare dell'opera sua con la modestia di chi ne conosce i difetti. Un esempio notevole di questa modestia lo trova presso i Greci, delle cui opere ha esaminati alquanto i titoli millantatori ed ampollosi *(inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit)*, e dice [3]): « *Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando*

[1]) Libr. XXXVI, sect. 4, p. 730.

[2]) Vedi il catalogo delle iscrizioni delle opere antiche in Marco Gudio (*ad Phaedri fab.*, 5., lib. I.) consultando pure la correzione del Gronovio (*Praef. ad Tomum IX, Thesauri Antiqu. Graec.*).

[3]) Lib. I, p. 5. Edit. Hard.

« *non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APEL-*
« *LES FACIEBAT, aut POLYCLETUS; tanquam*
« *inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judi-*
« *ciorum varietates superesset artifici regressus ad ve-*
« *niam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si*
« *non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud*
« *est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere,*
« *et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius,*
« *ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT,*
« *quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis*
« *securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia*
« *fuere omnia ea*». Si badi alle parole di Plinio: *pingendi fingendique conditoribus.* Plinio non dice che l'uso di farsi conoscere con un lavoro in tempo indefinito fu generale, e che fu osservato sempre da tutti i primi artisti, in tutti i tempi; ma dice che soltanto i primi artisti dell' antichità, i fondatori delle arti rappresentative: *pingendi fingendique conditores*, un Apelle, un Policleto e coetanei, ebbero questa saggia modestia, e nominandoli soltanto dà ad intendere tacitamente, ma esplicitamente, che i loro successori, massime nell' età posteriori, mostrarono più fiducia in sè stessi.

Ammesso questo, e bisogna ammetterlo, l'iscrizione scoperta può benissimo appartenere ad uno dei tre artisti del Laocoonte, ma non sarà men vero che, come avverte Plinio, erano tre sole le opere, nella cui iscrizione gli autori adoperarono il tempo definito, cioè delle più antiche, dell' età di Apelle, Policleto, Nicia e Lisippo. L' insussistente è che Atenodoro e i suoi compagni fossero coetanei di Apelle e di Lisippo, secondo il Winkelmann. La conclusione adunque è questa, che se tra le opere degli artisti anteriori come Apelle, Policleto e simili, ce ne furono davvero tre, le cui iscrizioni hanno il tempo definito; se Plinio chiamò veramente per nome queste tre

opere [1]), Atenodoro, cui non appartiene nessuna di queste tre, e che pure adoperava sempre il tempo definito, non può annoverarsi fra gli artisti antichi, non fu coetaneo d'Apelle e di Lisippo, ma va collocato in un'età posteriore.

[1]) Egli almeno promette chiaramente di farlo: *quae suis locis reddam.* Ma se non l' ha dimenticato interamente, lo ha fatto di volo e non come si aspetterebbe dalla sua promessa. Scrivendo, p. e. (Libro XXXV, sect. 39): « *Lysippus quoque Aeginae picturae suae in- « scripsit: ἐνεκαυσεν; quod profecto non fecisset nisi encaustica inventa* », è manifesto ch'egli usa questo ἐνεκαυσεν per dimostrare tutt'altra cosa. Ma se, come crede l'Hardouin, egli ha voluto citare contemporaneamente una di quelle opere la cui iscrizione si trova nell'aoristo, poteva spenderci qualche parola. L' altre due opere di questo genere l'Hardouin le trova in questo luogo: « *Idem (Divus Au- « gustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat duas tabu- « las impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmige- « ram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus super caput tabula « bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est ver- « bo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri simi- « lem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem « complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est* (Lib. XXXV, « sect. 10) ». Qui sono descritti due quadri diversi che Augusto fe' collocare nella sala del consiglio, edificata di fresco. Il secondo è di Filocare, il primo di Nicia. Ciò che dicesi intorno a quello, è chiaro ed evidente. Ma in questo si trovano delle difficoltà. Egli rappresentò Nemea seduta sopra un leone, con una palma in mano, e accanto a lei un vecchio con un bastone: *cujus supra caput tabula bigae dependet.* Che significa questo? Sul suo capo era sospesa una tavola, ove era dipinta una biga? È l'unico senso che si possa attribuire a queste parole. Sicchè sul quadro principale era sospeso un altro quadretto? Ed erano entrambi di Nicia? Così avrà inteso l'Hardouin. Infatti, dove mai sarebbero qui due quadri di Nicia, se l'altro quadro era attribuito espressamente a Filocare? « *Inscripsit Nicias igitur gemi- « nae huic tabulae suum nomen in hunc modum:* Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕ- « ΚΑΥΣΕΝ; *atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse « inscripta,* ILLE FECIT, *indicavit Praefatio ad Titum, duo haec « sunt Niciae* ». Io domanderei all' Hardouin: se Nicia non avesse usato l'aoristo, ma l'imperfetto, e Plinio avesse notato solo che il pittore volle usare ἐγκαιειν invece di γραφειν, allora nemmeno avrebbe

Insomma io stimo che si possa affermare con certezza che tutti gli artisti, i quali adoperarono l'ἐποιησε, vissero molto più tardi di Alessandro Magno, sotto gl' imperatori o poco prima. Cleomene senza dubbio; Archelao probabil-

potuto scrivere nella sua lingua: *Nicias scripsit se inussisse?* Ma non voglio insistere su ciò: ha potuto esser veramente intenzione di Plinio di accennare ad una delle opere di cui si parla. Ma chi potrà persuadersi del quadro doppio, l' uno sospeso sull' altro? Io certamente no. Le parole dunque « *cujus supra caput tabula bigae dependet* », debbono essere alterate. *Tabula bigae*, cioè un quadro su cui era dipinto il carro a due tiri, non mi pare una frase molto degna di Plinio, sebbene Plinio usi altrove il singolare di *bigae*. E che carro a due tiri? Forse era adoperato il simile nelle corse dei cavalli ai Giuochi Nemei, sicchè questo quadro più piccolo, per riguardo a ciò che rappresentava, apparteneva al quadro principale? È impossibile, perchè nei giuochi Nemei non s' usavano le bighe, ma le quadrighe (Schmidius, *in Prologum ad Nemeonicas*, p. 2). Una volta pensai che Plinio, invece di *bigae*, avesse usata, forse, una parola greca non compresa dall'amanuense, credo: πτυχιον. Noi sappiamo ancora da un luogo di Antigonio Caristio, presso Zenobio (conf. Gronovius, T. IX, *Antiquitatum Graecarum praefatio*, p. 7) che gli artisti antichi non iscrivevano sempre il loro nome sopra l'opera, ma lo mettevano anche su certe tavolette speciali, sospese al quadro od alla statua. Questa specie di tavolette chiamavasi πτυχιον. Questa parola greca in un manoscritto si trovava forse dichiarata con la nota *tabula, tabella*; e il *tabula* finalmente passò nel testo. Da πτυχιον diventò *bigae*, e così si formò il *tabula bigae*. Niente si può accordare meglio di questo πτυχιον con quel che segue, perchè quello che segue è ciò che ci stava sopra. Quindi tutto il luogo s' avrebbe a leggere: *cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse.* Ma questa correzione confesso ch' è un po' ardita. Si ha il dritto di correggere tutto quello che si può dimostrare alterato? Io qui mi contento di aver formata l'ultima congettura, e lascio la prima a persona più esperta. Ma per tornare all'argomento, se Plinio parla solo d'un quadro di Nicia, la cui iscrizione era nell'aoristo, ed il secondo quadro di questa specie è il suddetto di Lisippo, quale sarà il terzo? Io non so. Se lo trovassi in un altro scrittore antico che non fosse Plinio, io non sarei molto imbarazzato. Ma se si è dovuto trovare in Plinio, ripeto che in costui non ce lo so trovare.

mente, e Salpione, non potendosi dimostrare il contrario. E così tutti gli altri, compreso Atenodoro.

Il Winkelmann può esserne giudice egli stesso, ma io protesto anticipatamente contro l'asserzione inversa. Se tutti gli artisti che usarono l'ἐποίησε appartengono ad un età posteriore, non perciò tutti quelli che usarono l'ἐποίει sono da considerarsi anteriori. Forse alcuni artisti posteriori possedettero realmente questa modestia, degna d'un grand'uomo; altri vollero ostentarla.

XXVIII.

Dopo il Laocoonte, la massima curiosità per me era di sapere che cosa potesse dire il Winkelmann del cosiddetto *gladiatore Borghese.* A me sembra d'aver fatta su questa statua una scoperta, di cui presumo quanto si può presumere di simili scoperte. Io temevo che il Winkelmann mi avesse già preceduto in essa. Ma nel suo libro non ci trovo nessuna allusione, e se qualcosa dovesse farmi dubitare dell'esattezza di lui, sarebbe appunto che il mio timore non s'è avverato.

« Alcuni, dice il Winkelmann [1]), fanno di questa « statua un *Discobolo*, cioè un uomo che giuoca col disco « o con una sfera metallica; questa era appunto l'opinione « del celebre Stosch in una lettera diretta a me, ma « senza molto considerare l'atteggiamento in cui è mes- « sa quella figura. Infatti, chi vuol gettare una cosa con- « viene che si faccia indietro col corpo, e mentre getta, « tutta la forza sta nella coscia più prossima, e la gamba « sinistra rimane inoperosa; ma qui è il contrario. Tutta « la figura si curva sul davanti appoggiandosi sulla coscia « manca, e la gamba destra si stende molto all'indietro. Il « braccio destro è recente; gli hanno messo in mano un pezzo

1) *Geschichte der Kunst*, Part. II, p. 394.

« di lancia: si vede sul braccio sinistro la coreggia dello « scudo che ha portato. Tenuto conto che la testa e gli « occhi son rivolti all' insù, e che la figura par difendersi « da qualcosa che vien di sopra, questa statua, con più ra« gione, si potrebbe prendere per l' immagine d'un soldato « reso benemerito per aver difeso un posto pericoloso; ai « gladiatori degli spettacoli, a quanto pare, non fu con« cesso mai l' onore d' una statua, e questa statua sembra « più antica dell' introduzione dei gladiatori fra i Greci ».

Non si può giudicar meglio. Questa statua non è nè un gladiatore, nè un discobolo; è proprio l' immagine d' un guerriero, che si mostrò in questo atteggiamento in un istante pericoloso. Ma se il Winkelmann l'ha indovinato così felicemente, come ha potuto arrestarsi? Come non potette attirarlo il guerriero che evitò con questo atto la rovina completa d'un esercito, e a cui la riconoscenza della patria innalzò una statua in quest' atto medesimo? La statua, insomma, è Cabria [1]).

Lo attesta questo luogo di Nepote, nella vita del capitano [2]): « *Hic quoque in summis habitus est ducibus: « resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elu« cet maxime inventum ejus in proelio, quod apud « Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque « in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam*

[1]) Questo ragionamento del Lessing deriva da una congettura. Un'altra congettura, che non merita minor riguardo, è quella di Ennio Quirino Visconti. Questi vuole che la statua rappresenti un eroe che combatte contro un Amazzone, *un eroe*, perchè la nudità della statua palesa un soggetto tolto dai tempi eroici; combatteva contro un amazzone *perchè l'atteggiamento era quello d'un nemico a cavallo*, e nei tempi eroici le sole amazzoni combattevano a cavallo. Questa congettura dovremmo accettarla, sapendo che i guerrieri non andavan nudi che ai tempi eroici, ma considerando che anche qui l'artista antico poteva preferire a qualunque stoffa la bellezza del corpo umano, rimane anche dubbiosa *(n. d. T.)*.

[2]) Cap. I.

« *ab eo conductitiis catervis,reliquam phalangem loco ve-*
« *tuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta*
« *impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus*
« *contuens, progredi non est ausus, suosque jam incur-*
« *rentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama*
« *celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fie-*
« *ri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro*
« *constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae,*
« *ceterique artifices his statibus in statuis ponendis ute-*
« *rentur, in quibus victoriam essent adepti*».

Intendo che si starà ancora qualche momento a darmi ragione, ma spero un momento solo. L'atteggiamento di Cabria non pare proprio quello che si vede nella statua di Borghese. La lancia spinta innanzi, *projecta hasta*, l'hanno tutt'e due; ma *l'obnixo genu scuto* i commentatori interpretano: *obnixo in scutum*, *obfirmato genu ad scutum*. Cabria mostrava ai suoi come dovessero appoggiarsi sul ginocchio contro lo scudo, e aspettare dietro a questo il nemico, se non che la statua tiene alto lo scudo. Ma se i commentatori pigliassero un errore? Se le parole: *obnixo genu scuto* non andassero insieme e s'avesse a leggere invece: *obnixo genu*, e poi *scuto* separatamente, oppure insieme con *projectaque hasta* che segue? si ponga una virgoletta, e saranno uguali. La statua dunque è un soldato, *qui obnixo genu* [1]), *scuto projectaque hasta impetum hostis excipit;*

[1]) Stazio usa così *obnixa pectora* (*Thebaid.*, lib. VI, v. 863):

. . . . *rumpunt obnixa furentes*
Pectora.

che l'antico glossatore Barth interpreta *summa vi contra nitentia.* Ovidio (*Halieut.*, v. II), adopera così l' *obnixa fronte*, parlando dello scaro, che vuole aprirsi un cammino fra la nassa, non già col capo, ma colla coda:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

essa dimostra l'azione di Cabria, ed è la statua di Cabria. Che la virgola manchi, lo attesta il *que* aggiunto al *projecta*, il quale, se *obnixo genu scuto* si accordassero insieme, sarebbe inutile, e alcune edizioni non lo hanno affatto.

Con l'antichità di questa statua si accorda a maraviglia la forma dei caratteri, nell'iscrizione dell'autore che vi si legge. Il Winkelmann medesimo giudica che ella sia la più antica statua esistente in Roma, su cui si trovi il nome dell'autore. Se in quanto all'arte egli scoprisse qualche cosa che potesse contrastare alla mia opinione, io mi rimetterei alla perspicacia del suo sguardo. Ma se credesse degna del suo consenso la mia opinione, io mi potrei lusingare di aver dato un saggio d'illustrare gli scrittori classici con i capilavori antichi, e questi, viceversa, coi primi, assai meglio e con più successo di tutti gl'*in-folio* dello Spence.

XXIX.

Nell'immensa erudizione, nelle più estese e minute nozioni sull'arte, con cui si apparecchiò al suo lavoro, il Winkelmann mostrò quella nobile fiducia degli artisti antichi i quali raccoglievano tutta la loro pazienza sull'oggetto principale, trascurando a bella posta i particolari, o almeno lasciandone tutta la cura alla prima mano estranea più esperta che si presentasse.

Non è piccola lode di aver commesso soltanto questi piccoli errori, che ognuno avrebbe potuto evitare. Essi spuntano subito alla prima lettura, e dovendoli notare bisogna ricordare a certe persone, le quali hanno soltanto gli occhi, che non varrebbe la pena di notarli.

Nei suoi scritti sull'imitazione dei capilavori Greci, il Winkelmann fu già tratto qualche volta in errore dal Giunio. Giunio è uno scrittore molto facile a ingannare; il suo libro è un centone da cima a fondo; volendo

parlar sempre con le parole degli antichi, egli usa spesso intorno alla scrittura certi luoghi loro, i quali non le riguardano nemmeno per ombra. Quando, per esempio, il Winkelmann vuole avvertire che con la semplice imitazione della natura non si può conseguire l'eccellenza nè in arte, nè in poesia; quando vuol considerare che tanto il poeta quanto il pittore debbono scegliere l'impossibile che sia verisimile, anzichè il solo possibile, egli aggiunge: « la possibilità e la verità, che vuole Longino dal pittore, contrapposta all'incredibile del poeta, qui viene molto a proposito ». Ma questa aggiunta sarebbe stato meglio lasciarla, poichè essa mette i due sommi critici in una contraddizione senza fondamento. È falso che Longino avesse mai accennato a nulla di questo. Egli dice qualcosa di simile a proposito dell'eloquenza e della poetica, ma non già della poetica e della pittura: Ως δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, οὐκ ἀν λαθοι σε, « perchè altro vuole la fantasia rettorica ed altro la fantasia presso i poeti, non ignorare neppure », scrive al suo Terenziano [1]): οὐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια «..... che il fine della fantasia nella poesia è lo stupore, e nei discorsi la evidenza ». E continua: Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντῃ το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες. « L'altre cose riguardanti la poesia non hanno maggior sovrabbondanza di parole, e prevalgono in tutto per fedeltà. Il bello della fantasia rettorica è sempre l'efficace e il veritiero ». Ora qui il Giunio sostituisce la pittura all'eloquenza, e il Winkelmann non aveva letto in Longino, ma in lui [2]): « *Praesertim cum Poeticae phantasiae finis sit* ἐκπληξις, *Pictoriae vero* ἐναργεια. Και τα μεν πάρα τοις ποιηταις, *ut*

[1]) Περι Ὑψους, τμημα ιδ'. Edit. T. Fabri, p. 36, 39.

[2]) *De Pictura Vet.*, lib. I, cap. 4, p. 33.

« loquitur idem Longinus etc. » Ottimamente; le parole di Longino, ma non il senso di Longino.

Nell'osservazione seguente dev'essergli accaduto lo stesso. «Tutti gli atti e i gesti delle figure Greche, ei dice [1]), che « non si distinguessero pel carattere di saggezza, ma fossero « troppo ardenti e feroci, cadevano in un difetto chiamato « dagli artisti antichi *parentirso* ». Dagli artisti antichi? Questo potrebbe mostrarlo il solo Giunio. *Parentirso* era infatti un vocabolo rettorico e forse, come sembra attestare il luogo di Longino, venne usato dal solo Teodoro [2]): Τουτῳ *παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει.* « A ciò si aggiunge la terza specie di difetti nei patetici, la quale Teodoro chiama *parentirso*. È il *pathos* inopportuno e vano, quando non ci voglia il *pathos;* è il soverchio *pathos*, quando ce ne voglia uno mezzano». Io dubito inoltre che questa parola si possa comunemente usare in pittura. Giacchè nella eloquenza e nella poesia può esservi un certo *pathos* più spinto che mai, ma che non è *parentirso;* solamente il *pathos* più alto, usato a sproposito, si chiama *parentirso*. Ma in pittura il supremo *pqthos* sarebbe sempre *parentirso*, ancorchè si possa alquanto scusare nello stato di chi lo esprime.

Apparentemente, parecchie inesattezze si trovano nella *Storia dell' Arte*, sol perchè il Winkelmann, a risparmio di tempo, volle consultare il Giunio invece delle fonti. Volendo dirci, per esempio, che fra i Greci l'eccellenza in qualsiasi arte o lavoro era stimata in un modo singolare, e che il migliore artefice nel minimo lavoro poteva acquistarsi una fama immortale, fra le altre cose, scrive anche questa [3]): « Noi sappiamo il nome di un

1) *Von der Nachahmung der griechischen Werke* ecc., pag. 23.

2) Τμημα *β*.

3) *Geschichte der Kunst.* Part. I., pag. 136.

« lavoratore di bilance molto ben fatte o piuttosto di ceppi « di bilance: si chiamava Partenio ». Il Winkelmann si è dovuto limitare a leggere nel catalogo di Giunio le parole di Giovenale, cui si richiama: *Lances Parthenio factas*. Giacchè se avesse guardato con premura Giovenale stesso, non si sarebbe fatto sedurre dall'ambiguità della parola *lanx*, ma avrebbe scoperto che il poeta, invece di bilance e fusi di bilance, volle dire *tondi e piatti*. Giovenale loda Catullo di aver fatto in una furiosa procella come il castoro, che si strappa i testicoli per campare la vita, ordinando che si gettassero in mare le sue masserizie più preziose, per non affondare con tutta la nave. E descrivendo queste masserizie preziose, dice fra le altre cose:

Ille nec argentum dubitàbat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emptor Olynthi.

Che possono essere queste *lances* che stanno qui fra coppe e bacini, se non tondi e piatti? E che altro vuol dir Giovenale, se non che Catullo fe' buttar nelle onde tutto il suo vasellame da mensa di argento, fra cui c'eran piatti *squisitamente lavorati* da Partenio? *Parthenius*, dice l'antico scoliaste, *caelatoris nomen*. Se il Grangeo dunque, nelle sue osservazioni a codesto nome, soggiunse: *Sculptor*, *de quo Plinius*, ha scritto così a caso, perchè Plinio non ricorda mai un artista di tal nome.

« È certo, continua il Winkelmann, che si è conservato il nome del sellajo, per chiamarlo così, il quale « fece lo scudo di Ajace in cuojo ». Ma neppur questo è tolto di là dov'egli rimanda i suoi lettori, cioè dalla vita d'Omero scritta da Erodoto. Ivi si citano i versi dell'*Iliade*,

dove il poeta attribuisce a questo lavorator di cuojo il nome di Tichio, ma vi si dice non meno apertamente che chiamavasi appunto così un lavoratore di pelli conosciuto da Omero, il quale, inserendo il suo nome, volle attestargli la sua amicizia e riconoscenza [1]): Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοις δε:

> Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
> Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
> Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

« E ricambiò di benevolenza Tichio, fabbricante di scudi, « mostrandolo nel muro del tempio che lavorava di cuojo, « nelle seguenti parole dell' *Iliade:* Venne con lui Ajace « portando uno scudo come muraglia, fatto di bronzo con « sette pelli; glielo costrusse Tichio, il miglior fabbricante « di pelli che abitasse la terra d' Ilo ».

È proprio il contrario di quello che ci vuole assicurare il Winkelmann; il nome del sellajo, che aveva costruito lo scudo d' Ajace, era caduto in tale oblío all' età di Omero, che il poeta ebbe tutto l' agio di sostituire un nome estraneo al suo.

Parecchi altri piccoli errori non sono che errori di memoria, o piuttosto dei ragguagli che dà per dichiarazioni accessorie. Per esempio:

Fu Ercole e non Bacco che Parrasio vantava essergli apparso nello stesso aspetto, in cui l' aveva dipinto [2]).

Taurisco non era di Rodi, ma di Tralle in Lidia [3]).

[1]) Herodotus, *de Vita Homeri*, p. 756. Edit. Wessel.

[2]) *Geschichte der Kunst*, Part. I, pag. 176; Plinius, lib. XXXV, sect. 36; Athenaeus, lib. XII, p. 543.

[3]) *Geschichte der Kunst*, Part. II, pag. 353; Plinius, lib. XXXVI, sect. 4, p. 729, l. 17.

L'*Antigone* non è la prima tragedia di Sofocle [1]).

Ma non voglio più accumulare tante baie. Esse non possono parere una smania di censura: anzi chi conosce la mia stima pel Winkelmann dovrebbe giudicarle come un eccesso di scrupolosità nei particolari.

[1]) *Geschichte der Kunst*, Part. II, pag. 328: « Egli rappresentò l'*Anti-* « *gone*, sua prima tragedia, nell'anno terzo della 77ª Olimpiade ». Il tempo è esatto, ma non è esatto che questa prima tragedia fosse l'*Antigone*. Samuel Petit, citato in una nota dal Winkelmann, non lo ha detto neppure; ma pone espressamente l'*Antigone* nel 3° anno dell'Olimpiade 84ª. Sofocle si recò l'anno dopo a Samo con Pericle, e l'anno di questa spedizione si può determinare con sicurezza. Nella mia *vita di Sofocle* io mostro, in un confronto con un luogo di Plinio il vecchio, che la prima tragedia di questo poeta fu probabilmente il *Trittolemo*. Plinio, cioè, parla (lib. XVIII, sect. 12, p. 107. Edit. Hard.) della varia bontà dei grani in parecchie contrade, e conchiude: *Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia*:

Et fortunatam Italiam frumento canĕre candido.

Qui non si parla espressamente della prima tragedia di Sofocle; ma l'età di essa, che Plutarco, lo Scoliaste e i monumenti dell'Arundel pongono tutti nella 77ª Olimpiade, si accorda tanto col tempo in cui Plinio colloca il *Trittolemo*, che per prima tragedia di Sofocle non si può ritenere che questo *Trittolemo*. Il còmputo è presto fatto. Alessandro morì nell'Olimpiade 114ª; 145 anni ammontano a 36 Olimpiadi più un anno, e tolta questa somma da quella, dà 77. Nella 77ª Olimpiade dunque cade il *Trittolemo* di Sofocle, e siccome in questa Olimpiade, e propriamente nell'ultimo anno di essa, mi pare cada pure la sua prima tragedia, è naturale la conclusione che le due tragedie sieno una sola. Io dimostro ancora che il Petit avrebbe potuto risparmiarsi tutta la metà del capitolo dei suoi *Miscellaneorum* (XVIII, lib. III, quello stesso citato dal Winkelmann). È inutile nel luogo di Plutarco, che egli vuol correggere, di mutare l'arconte Afepsio in Demozio oppure ἀνεψιος. Se, come avrebbe dovuto, egli fosse passato dall'anno terzo dell'Olimpiade 77ª solo al quarto di essa, avrebbe trovato

APPENDICE

Che contiene ciò che si trovò fra i manoscritti lasciati dall' autore, come continuazione del Laocoonte.

1.

PARTE SECONDA

XXX.

Il Winkelmann s'è spiegato meglio nella *Storia dell'Arte.* Egli riconosce che la calma è un effetto della bellezza.

Bisogna spiegarsi intorno a ciò con tutta la precisione

come arconte di questo anno Afepsio nominato tanto spesso, e forse più spesso ancora di Fedone. Lo chiamano Fedone Diodoro Siculo, Dionigi d'Alicarnasso e l' anonimo, nel suo catalogo delle Olimpiadi. È chiamato invece Afepsio nei *Marmi* dell' Arundel, da Apollodoro e da Diogene Laerzio, che lo cita. Ma Plutarco lo chiama in due modi; nella vita di Teseo lo chiama Fedone, in quella di Cimone, Afepsio. È dunque verisimile, secondo la congettura di Palmerio: « *Aphepsionem* « *et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magi*- « *stratu mortuo, suffectus fuit alter* (*Exercit.*, p. 452) ». Intorno a Sofocle ricordo, per caso, che il Winkelmann, nel suo primo scritto *Dell'Imitazione delle opere greche* (p. 8) avea lasciata correre una inesattezza. « I più bei giovani danzavano svestiti sul teatro, e Sofocle, « il gran Sofocle, fu il primo nella sua gioventù a dar questo spetta- « colo ai suoi concittadini ». Sofocle non ha danzato mai nudo sul teatro, ma intorno ai trofei dopo la vittoria di Salamina; e secondo alcuni ignudo, secondo altri vestito (*Athen.*, lib. I, p. m. 20). Sofocle fu veramente uno dei fanciulli che erano stati tratti in salvo a Salamina, e fu qui, su quest' isola, dove piacque alla Musa tragica di accogliere i suoi diletti in una gradazione significante. L'audace Eschilo concorse alla vittoria, il fiorente Sofocle danzò intorno ai trofei, ed Euripide nacque il giorno della vittoria in quell' isola stessa.

possibile. È peggio un fondamento falso, che il non averne addirittura.

XXXI.

Pare che il Winkelmann abbia dedotta questa legge suprema della bellezza dalla semplice osservazione delle antiche opere d' arte. Ma ci si arriva lo stesso col solo ragionamento. Perciò che essendo le arti rappresentative le sole che possano produrre la bellezza della forma; non avendo perciò bisogno di ricorrere all'altre arti, e dovendo queste rinunziarvi affatto, è innegabile che questa bellezza non possa essere che il loro fine.

Il fine proprio di un'arte bella è soltanto quello che essa sia in grado di esprimere, senza l' aiuto di altre. Questo, nella pittura, è *la bellezza corporea.*

Per raccogliere bellezze corporee di varie specie, si ricorse ai quadri storici.

L' espressione, la rappresentazione di una storia non fu mai lo scopo principale del pittore. La storia non fu che un mezzo per conseguire il suo scopo di dipingere *la bellezza multiforme.*

I pittori moderni confondono il mezzo col fine. Essi dipingono la storia per la storia, e non si avvedono che così l'arte loro si rende ausiliaria delle altre arti e delle scienze, o almeno si rende così indispensabile per loro l'aiuto di queste arti e delle scienze, che l'arte propria viene a perdere tutto il merito di arte primitiva.

L' espressione della bellezza corporea è lo scopo della pittura. La suprema bellezza corporea è dunque lo scopo supremo della pittura.

Ma la suprema bellezza corporea esiste solo nell' uomo, e in questo solo non esiste che per l' ideale.

Questo ideale si trova in un grado inferiore nei bruti, ma nella natura vegetale e inanimata non si trova affatto.

Questo è che determina la qualità dei fioristi e dei paesisti. Essi imitano bellezze prive di ogni ideale; quindi non lavorano che con l'occhio e con la mano, e il genio piglia poca o nessuna parte alle opere loro.

Ciò non ostante, io preferisco sempre il paesista a quel pittore di storia, il quale, senza prender di mira la bellezza, dipinga solo una folla di persone per mostrare la sua abilità nella *semplice* espressione, non già nella espressione subordinata alla bellezza.

XXXII.

Ma nella bellezza corporea non entra solo la bellezza della forma. C'entra pure la bellezza dei colori e quella dell'espressione.

Nella bellezza dei colori v'ha differenza tra carnagione e colorito. La carnagione è il colorito di taluni oggetti, che hanno una data bellezza di forma, specialmente quella del corpo umano. Il colorito è sopratutto l'uso del colore locale.

Nella bellezza dell'espressione v'ha differenza tra l'espressione transitoria e la permanente. Quella è violenta, e quindi non è bella. Questa risulta dalla ripetizione frequente della prima, e non solamente si rapporta alla bellezza, ma fa nascere ancora una differenza nella bellezza medesima.

XXXIII.

Qual'è l'ideale della bellezza corporea? Esso consiste principalmente nell'ideale della forma, ma altresì nell'ideale della carnagione, e in quello dell'espressione permanente.

Il semplice colorito e l'espressione transitoria non hanno ideale, perchè la natura medesima non si è imposto in ciò nessun limite.

XXXIV.

È falso di introdurre l'ideale della pittura nella poesia. Lì è un ideale dei corpi, qui dev'essere un ideale delle azioni (Vedi il Dryden nella sua prefaz. al Fresnoy, *Baco Organ. Lowth.*).

XXXV.

Un errore anche più grave sarebbe quello di aspettarsi e di pretendere dal poeta non solo degli esseri compiutamente morali, ma anche degli esseri corporei compiutamente belli. Eppure così fa il Winkelmann nel giudizio su Milton (p. 28, *G. d. K.*).

Il Winkelmann avrà letto poco Milton, se no non ignorerebbe un'osservazione già vecchia, cioè che egli seppe dipingere il demonio senza ricorrere alla deformità.

Chi sa se Guido Reni non aveva appunto in mente una immagine così raffinata della deformità diabolica (Dryden's *Preface to the art of Painting*, *p. IX)*, ma nè egli, nè altri l'hanno messa in opera.

Però le immagini deformi di Milton, come il *Peccato e la Morte* non appartengono all'azione, ma formano semplici episodii.

Milton si è servito di questo metodo per separare, nella persona del demonio, il tormentatore e il tormentato, che secondo il concetto generale sono compresi in esso.

XXXVI.

Si dirà che pochissime azioni principali di Milton si possono dipingere. Sì, ma non vuol dire che Milton non le abbia dipinte.

La poesia dipinge con un breve tratto; la pittura deve aggiungere tutti gli altri. Nella prima può darsi un soggetto molto pittorico, che non si può esprimere con quest'ultima.

XXXVII.

Adunque che in Omero sia tutto da dipingere, ciò non attesta affatto la superiorità del suo genio; attesta solo la scelta dell'argomento. Eccone le prove:

La prima è che molti oggetti invisibili sono trattati da Omero in maniera non più pittorica di Milton. Esempio: la *Discordia*.

XXXVIII.

Seconda prova: gli oggetti visibili, i quali Milton ha trattati egregiamente. L'amore in Paradiso. Semplicità e povertà della pittura a questo riguàrdo. Le si contrappone la ricchezza di Milton.

XXXIX.

Grandezza di Milton nei quadri successivi. Esempi tratti da tutt' i libri del *Paradiso Perduto*.

QUADRI DI MILTON.

(I.) Quadri progressivi stupendi come quelli d'Omero se ne trovano anche in Milton. Eccoli:

α) Satana sorge dalla palude di fuoco (*Par. Perd.* lib. 1, v. 221-228) [1].

[1]) Riporto ciascun esempio nella traduzione del Maffei. Ecco l'immagine di Satana che sorge dalla palude di fuoco:

. . . . Rizzò dall' onde
La potente persona, e svolte a destra
Ed a sinistra le conserte fiamme
S' arricciâr, s' appuntaro e si disgiunsero
Vorticose, lasciando una voragine
Spalancata nel mezzo. Allor le late
Ali spiegando, il bujo äer compresse,
Che rotto sibilò per quello incarco
Inusitato. . . . . (n. d. T.)

β) Prima apertura delle porte dell' Inferno per mezzo del Peccato (lib. II, v. 811-813 [1]).

γ) Formazione del mondo (lib. III, v. 708-718) [2]).

δ) Satana balza in Paradiso (lib. III, v. 181-183) [3]).

ε) Raffaele vola in terra (lib. V, v. 246-277) [4]).

1) . . . . Spalancârsi orrendamente
Con sobbalzo discorde, impetuoso,
Gl' infernali battenti, e dai contorti
Cardini si diffuse un rauco suono,
Cui rispose mugghiando il vasto abisso.

(id.)

2) . . . . Il Creator proferse
La seconda parola, e le tenèbre
Sparvero, i raggi saettò la luce,
Ed uscì l'armonia dalla discordia.
Gli ancor rudi elementi alle prescritte
Sedi lor s'affrettaro; il foco e l'aria,
L'acqua e la terra. S' innalzò volando
L'eterea leve essenzïal sostanza,
E girando animata in varie forme,
Si mutò, come vedi, in mille e mille
Lucentissime spere, ed a ciascuna,
Secondo il moto suo, la traccia, il corso
Fur divisati. Circuir l'avanzo
Le gran dighe del mondo. . . . .

3) . . . . In questa
Orbita nebulosa il gran nemico
Trasvolando pervenne. . . . .

4) . . . . Alcun indugio
Nell'eseguir l'altissimo messaggio
Raffäel non frappose. A mezzo i mille
Serafici splendori, ove, raccolte
Le sue fulgide penne, egli sedea,
Lieve lieve si mosse, attraversando
L'empireo ciel. Le angeliche corone
Si divisero in due, lasciando il varco
Al messagger divino: ed ei, trascorsa

ζ) Primo avanzarsi delle schiere celesti contro gli angeli ribelli (lib. VI, v. 56-78) [1]).

Quella fulgida via, l'ardente foga
Non cessò che alle porte ampie del cielo,
Per interna virtù le sante valve
Si spalancâr, girandosi e stridendo
Su' lor cardini d'oro, opra stupenda
Del sovrano architetto. A lui nè stella,
Nè nube, nè vapor s'interponea;
Onde l'orbe terreno, ancor che fosse
Solo un lucido punto e mal distinto
Fra tante spere luminose, apparve
Tosto agli occhi immortali. Alzarsi ei vide
Il giardino di Dio sulle colline
Circostanti, di cedri incoronato,
Così (però men certo) il sapïente
Cristal di Galileo contrade e terre
Fantastiche contempla entro la luna;
E così chi le Cicladi costeggia,
Samo e Delo mirando uscir dall'acque,
Nebbie erranti le stima. A quella volta
Fra mondi e mondi Raffäel s'immerge.
Or sull'ali sospeso, alla polare
Bufera ei s'abbandona, or con gagliardo
Remeggio la cedente aria percote;
E giunto ove la sola aquila giunge,
Sembra ad ogni pennuto una fenice,
Quel mirabile augel, che il volo estremo
Volge all'egizia Tebe, ed al delùbro
Del sol le arcane sue ceneri affida.

(id.)

1) . . . . ed al potente squillo
Tutta l'oste di Dio, serrata e chiusa
In tetragona massa irresistibile,
Con gran silenzio s'avviò. Raggianti
Schiere che precedea degli oricalchi
L'armonia bellicosa, inspiratrice
All'eroica virtù d'eroiche prove.
E che mai non potran, guidate in campo
Da quell'inclita coppia e combattenti

ϰ) Il serpente si accosta ad Eva (lib. IX, v. 509)[1].
ϑ) Costruzione del ponte dall'Inferno alla Terra, dal Peccato alla Morte (lib. X, v. 285[2])).

Per la causa del Padre e del Messia?
Procedeano raggiunte, e clivo o bosco
O torrente o voragine scomporne
L'ordine non potea: librate in alto
Sorvolavano il suolo, e la compressa
Aria a' lievi lor passi era sostegno.
Come a sciami discese in Paradiso
L'aligera famiglia, a ciò distinta
Fosse, Adamo, da te con proprio nome,
Ingombrava così la bellicosa
Moltitudine un lungo etereo vano,
Lungo più della terra, e fosse questa
Dieci volte maggior. Sul più remoto
Lembo dell'orizzonte apparve alfine
Quasi una vasta regïon di foco
Stesa in forma d'esercito, che l'uno
E l'altro estremo n'occupava; . . . . .

(*id.*)

1) . . . . Animo allora
Prende il serpe e s'avanza. Al suo cospetto
Piantasi non chiamato e, come vinto
Da stupor, la contempla; e la superba
Cresta inchinando e lo smaltato collo,
Lambe con atto lusinghiero il suolo
Tocco dalle sue piante. . . . .

(*id.*)

2) . . . . e il grande ammasso
Di su di giù, di qua di là sbattuto
Come in gonfia maréa, spinser le furie
Sulla foce infernal. Così dal polo
Mossi sul cronio mar due venti opposti,
Soffian l'un contro l'altro, accumulando
Montagne irte di gelo; enorme sbarra
Al varco orïental che da Petzora,
Come s'immaginò, condur dovea
Ai ricchi piani del Catajo. Armato
Della sua clava ch'ogni cosa impietra,

ι) Satana torna all'inferno, e senza esser visto sale sul suo trono (lib. X. v. 414 [1]).

κ) Satana si muta in serpente (lib. X, v. 510 [2]).

Milton, attenendosi al metodo omerico, ha dipinta la

Assidera, dissecca, e nell'impulso
Non minor del tridente, urta la Morte
L'ammucchiata materia; e qual già Delo,
Che da natante s'affissò, s'affissa
La congerie così; poi tutto indura
Il terror del gorgonio immoto sguardo,
Lo spazio alfin che l'uno e l'altro schermo
Del gran ponte rinserra, ampio non meno
Che la porta d'inferno, empiêr le dire,
E cementâr d'asfaltico bitume.
Larga distesa sul furente abisso
Fin dall'ime radici ergeasi in arco
Per lunghezza stupendo, che s'appoggia
Del novo mondo all'incrollabil vallo.
Del mondo ora indifeso, ora conquista
Della Morte! Per esso una diritta,
Stesa, agevole via mette all'inferno.

(id.)

1) E per mezzo alla calca inosservato
Egli intanto movea sotto la forma
D'angelo militante e della plebe
Infima degli spirti. Entrò non visto
Nella reggia plutonia, e il trono ascese
Posto al sommo di quella; . . . . .

(id.)

2) Scemar d'un tratto ed allungarsi il volto
Sente e vede Satano, e braccia e mani
Configgersi alle cosce, e l'una all'altra
Appiccarsi le gambe, infin che privo
Di piè, serpente mostruoso, cade
Carpon sul ventre, repugnando invano;
Chè più forte virtù la sua soggioga
E lo castiga nella forma istessa,
Giusta il decreto eterno, in cui misfece,
Provasi favellar, ma la favella

bellezza della forma non tanto nei suoi elementi, quanto nei suoi effetti. Si guardi il luogo dove la bellezza di Eva fa impressione allo stesso Satana [1]).

(II) Anche per le immagini atte a dipingersi Milton, è

Dalla lingua forcuta esce fischiando,
E risponde alle tante al par forcute,
Perocchè trasformato era ciascuno,
Come consorte della colpa, iu serpe.

[1]) Satano ammira il loco, e più del loco
La persona gentil. Come colui
Che gran tempo fu chiuso entro la çerchia
Di città popolata, in cui le case
Stipate e il lezzo d'esalanti fogne
Gli ammorbavano l'aere, uscito alfine
In un lieto mattin di primavera
A spirar la salubre aura de' campi
Fra le sparse villette ed i poderi
Circostanti, ogni cosa in cui s' incontri
Gli è cagion di diletto; il fresco olezzo
Delle messi: dell'erbe allor recise,
Le mandre, i casolari e fin gli arnesi
Del bifolco e gli strepiti campestri,
Tutto lo alletta, ma qualor con passo
Di fuggevole ninfa a lui dinanzi
Trascorra una leggiadra forosetta,
Ciò che pria lo adescava, or l'innamora,
Anzi vinto gli pare ogni altro aspetto
Da quel volto d'amor, quasi raccolto
Fosse in lui solo di natura il riso;
Tal piacer si prendea di quel fiorito
Loco il dimon; ricovero odoroso
D'Eva sì mattutina e si romita,
E fiso nelle sue dolci sembianze,
Per femminea mollezza ancor più dolci,
In que' vezzi innocenti, in quella grazia
D'ogni atto, d'ogni moto, un senso nuovo
Di terror lo comprese, e con rapina
Dolcissima gli svelse il tenebroso
Suo proposto dal core. . . . . . *(id.)*

più ricco che non lo credano il Caylus ed il Winkelmann, sebbene il Richardson sia stato spesso infelicissimo ed incapace nell'indicarle. Esempio:

1) Il Richardson considera Raffaele coi suoi tre paj di ali (lib. V, v. 277) come un bell'oggetto pittorico; ed è manifesto che appunto per queste sei ali esso è molto sconveniente. Con tutto che l'immagine sia tolta da Isaia, non per questo ella diventa più pittorica. Non è più pittorica la forma dei cherubini (lib. XI, v. 129) [1].

2) È contraria parimente alla pittura l'immagine del serpente che cammina in piedi (lib. IX, v. 496 [2]). Questa immagine in pittura contrasta a tutte le leggi del peso, eppure piace tanto nel poeta.

XL.

Pittura di singoli oggetti sensibili, fatta da Milton. In questa egli sarebbe superiore ad Omero, se noi non avessimo già mostrato che essa non appartiene alla poesia.

È mia opinione che questa maniera sia stata una conseguenza della cecità di lui.

Tracce di questa cecità in varii luoghi.

Si contrappone la prova che Omero non fu cieco.

[1] Simile a doppio Giano avea ciascuno
Quattro facce, e cosperso ogni suo membro
D'occhi più numerosi e vigilanti
Di quei che la lusinga un dì racchiuse
Del molle arcade flauto, agreste canna
D'Ermète, od assopì del caducèo
Saporifero il tocco. . . . . .

[2] . . . . e la superba
Cresta inchinando e lo smaltato collo,
Lambe con atto lusinghiero il suolo
Tocco dalle sue piante. . . . . .

CECITÀ DI MILTON.

Io son d'avviso che la cecità di Milton abbia esercitata un'azione sul suo modo di rappresentare e descrivere gli oggetti visibili.

Oltre all'esempio già notato delle fiamme che mandano tenebre, ne trovo uno (*Par. perd.*, lib. III.) che forse può cavarsi anche di qua. Uriele vuol mostrare sul globo terrestre la dimora dell'uomo a Satana, che si finge un angelo della luce, e dice:

. . . . . Ora lo sguardo
Drizza a quell'orbe luminoso in parte
Del riflesso splendor che gli discende
Da noi. . . . .

Si noti che il punto di veduta era nel sole, dal quale non poteasi vedere altro lato del globo, che quello rivolto al sole. Ma dalle parole del poeta parrebbe che essi avessero potuto guardare di là l'altra metà oscurata, il che è impossibile. Sulla luna noi potremmo scorgere l'una metà illuminata e l'altra oscurata; ma ciò avviene perchè ci troviamo in un terzo luogo e non già in quel punto, donde si parte la luce.

Ma l'effetto generale della sua cecità sembra essere la descrizione fatta a bella posta degli oggetti visibili. Omero li descrive ben di rado con più d'un aggettivo, perchè una sola proprietà di un oggetto visibile basta a farci ricordare subito delle altre, avendole noi sott'occhio tutti i giorni. Mentre ad un cieco, nel quale l'impressione degli oggetti visibili coll'andar degli anni si affievolisce sempre più, per cui una proprietà di qualche oggetto non può produrre sì presto e sì al vivo le immagini delle altre, perchè

egli ha perduta l'occasione di vederle insieme, ad un cieco deve venire necessariamente l'idea di accumulare le proprietà, affine di render più viva l'immagine dell'intero, con la reminiscenza di parecchi segni distintivi. Quando Mosè, p. e., fa dire a Dio: *Sia la luce, e la luce fu*, allora Mosè si esprime come un veggente verso altri veggenti. Solo a un cieco può accadere di descrivere questa luce; perchè la memoria dell'impressione prodottagli dalla luce, essendosi di molto affievolita, egli vuol ravvivarla con tutto ciò che ha pensato o sentito nella luce (*Par. perd.*, lib. VII):

. . . . . « Or sia la luce! »,
Disse Iddio. — Delle cose allor la prima,
Quell'eterea primissima sostanza
Scaturì dall'abisso, e traversando
L'aerea cecità, dal suo nativo
Orïente si mosse entro una nube
Sferica. . . . .

XLI.

Nuova conferma che Omero si è trattenuto solo intorno a oggetti successivi, confutandosi talune obbiezioni, come la descrizione del palazzo nell' *Iliade*. Con questa descrizione egli volle ridestare soltanto l'idea della grandezza. Descrizione dei giardini di Alcinoo [1]; neppur questi egli descrive come belli oggetti, i quali non appajono all'occhio in una sola volta, neanche nella natura.

[1]) Odyss. VII, la qual descrizione scelse il Pope e la inserì tradotta nel *Guardian*, prima di tradurre anche il rimanente.

Altrettanto erano celebri, presso gli antichi, i giardini di Adone, la cui descrizione nel Marini, Canto VI. Paragone di questa descrizione con quella di Omero.

La descrizione del Paradiso in Milton, lib. IX, v. 439, similmente lib. IV, v. 260.

XLII.

Anche presso Ovidio, le immagini successive sono le più copiose e le più belle: appunto quelle che non sono state mai dipinte, e non possono esser dipinte mai.

XLIII.

Tra le immagini dell'azione v'ha una serie, in cui l'azione non si rivela a poco a poco in un corpo solo, ma è divisa in varii corpi, l'uno accanto all'altro. Queste io le chiamo azioni collettive e sono comuni alla pittura ed alla poesia. Però con diverse restrizioni.

Rettifico la mia classificazione degli oggetti appartenenti alla pittura poetica ed alla pittura propriamente detta, a questo modo:

La pittura rappresenta corpi, ed accenna mediante i corpi i movimenti.

La poesia rappresenta movimenti, ed accenna mediante i movimenti i corpi.

Una serie di movimenti, che tendano ad una meta, si chiama un'*azione.*

Questa serie di movimenti o è divisa nel medesimo corpo, oppure è distribuita in diversi corpi. Se si trova nello stesso corpo, la chiamo *azione semplice;* se divisa in più corpi *azione collettiva.*

Poichè una serie di movimenti s'ha da compiere nello stesso corpo mediante il tempo, è manifesto che la pittura non può avere nessun dritto sulle azioni semplici. Unicamente ed esclusivamente esse appartengono alla poesia.

Poichè invece i diversi corpi, nei quali è divisa la serie de'movimenti, debbono stare nello spazio l'uno accanto all'altro, e lo spazio è dominio proprio della pittura: così

le azioni collettive appartengono necessariamente agli argomenti di essa.

Ma queste azioni collettive, appunto perchè successive nello spazio, andranno escluse dalla pittura poetica?

No, perchè sebbene queste azioni collettive si compiano nello spazio, ne segue però l'effetto sullo spettatore nel tempo. Vuol dire che siccome lo spazio, che noi possiamo abbracciare in una sola volta, ha i suoi limiti; siccome fra diverse parti coesistenti noi non possiamo conoscere in una volta che il minor numero di esse: perciò ci vuol tempo a percorrere questo spazio maggiore, e a conoscere a poco a poco questa varietà più ricca.

Il poeta adunque può benissimo descrivere *a poco a poco* quello che io posso vedere soltanto *a poco a poco* nel pittore; onde le azioni collettive sono il dominio comune della pittura e della poesia.

Sono, dico, il loro dominio comune, sul quale però non possono edificare collo stesso metodo. Posto ancora che la osservazione delle singole parti in poesia possa compiersi con tanta rapidità quanto nella pittura, è molto più difficile in quella che in questa di collegarle; l'intero quindi non può avere nella pcesia l'effetto che ha in pittura.

Quello che essa perde nell'intero, deve cercare di ottenerlo nelle parti, e raramente è bella a rappresentare un' azione collettiva, nella quale ciascuna parte non sia considerata per sè.

Questa norma non appartiene alla pittura. Ma in questa l'unione delle singole parti, che prima erano considerate per sè, potendo essere così rapida, che a noi paja di abbracciare in una volta l'intero, ella deve badar meno alle parti, che all'intero. E ad essa non solo è lecito, ma anche vantaggioso di mischiare, tra queste parti, anche delle altre meno belle, e di nessun rilievo, purchè possano conferire all' effetto dell' intero.

Questo doppio precetto, cioè che il pittore nel rappresentare azioni collettive debba guardare più alla bellezza dell'intero; mentre il poeta deve procurare che ogni singola parte sia bella per quanto è possibile, fa giudicare di una moltitudine di quadri dell'artista e del poeta; e può guidarli più sicuramente alla scelta dei loro soggetti.

Esempio: Michelangelo, per conseguenza, non avrebbe dovuto dipingere un giudizio finale. Lasciando stare che questo dipinto perde molto dal lato del sublime, per le dimensioni impiccolite, giacchè il più grande giudizio finale è sempre un giudizio finale in miniatura; esso non è neppur capace di una bella disposizione che potesse venire in un tratto sott'occhio; e le troppe figure, per quanto ciascuna sia espressa con arte e valentía in sè stessa, confondono e stancano l'occhio.

L' Adone morente in Bione è un quadro eccellente. Ma non so se possa avere una buona disposizione sotto il pennello dell'artista, se egli vuol conservare in esso non dico tutti, ma i massimi tratti del poeta. I cani che urlano intorno a lui, tratto così commovente nel poeta, farebbero, mi pare, un brutto effetto fra gli dèi dell'Amore e le Ninfe.

XLIV.

Siccome il poeta accenna i corpi soltanto per mezzo di movimenti, egli cerca di risolvere le proprietà visibili dei corpi in movimenti. Esempio della grandezza. Esempio dell'altezza d'un albero, della larghezza delle piramidi, della grandezza dei serpenti.

XLV.

Del movimento nella pittura; perchè in questa lo sentano solo gli uomini e non i bruti.

Per effetto dei limiti delle arti plastiche, tutte le figure di esse sono immobili. La vita del movimento, che sembrano avere, è l'aggiunzione che fa la nostra fantasia; l'arte non fa altro che mettere in moto la fantasia. Zeusi, si dice, dipinse un fanciullo che portava dei grappoli, e qui l'arte si era accostata tanto alla natura, che gli uccelli ci volavano attorno. Ma ciò mosse Zeusi a sdegno contro sè stesso. Io, diss'egli, ho dipinto meglio i grappoli che il fanciullo; perchè se avessi dipinto anche questo come dovevo, gli uccelli ne avrebbero avuto paura. Eppure quanto è facile a contraddirsi un uomo modesto! Io debbo contraddire a Zeusi: se tu, mio caro artista, avessi dipinto il fanciullo colla stessa perfezione, egli non avrebbe impedito agli uccelli di volare verso il suo grappolo. Gli occhi dei bruti son più difficili a ingannarsi degli occhi umani. Essi vedono soltanto quello che vedono, mentre la fantasia nostra ci fa creder di vedere anche quelle cose che non vediamo.

XLVI.

Della rapidità, e de' varii mezzi per esprimerla.

Il luogo di Milton (*P. P.*, v. 90). La riflessione generale sulla rapidità degli dèi è molto lungi dall'avere quell'effetto, che avrebbe avuto un'immagine omerica a questo o a quel modo. Forse invece di dire: *egli scese subito*, avrebbe detto: *egli era sceso.*

La rapidità è un'apparizione sì nello spazio, che nel tempo. Essa è il prodotto della lunghezza del primo con la brevità dell'ultimo.

Essa non può dunque esser oggetto di pittura; se il Caylus [1]) raccomanda caldamente all'artista, sempre che egli debba concepire cavalli veloci, di adoperare tutta l'arte

1) Tab. VII et XII, lib. V, *de l'Iliade.*

sua nell' esprimere questa rapidità, è da supporre che non si potrebbe vedere altro se non la cagione di quella: la fatica dei cavalli, e il principio di essa, cioè il primo salto dei cavalli [1]).

I poeti invece possono esprimere questa rapidità in varie maniere sensibili, giacchè essi, o se si conosce la lunghezza dello spazio, richiamano alla nostra fantasia la brevità del tempo, o ammettono una straordinaria e prodigiosa misura di spazio, oppure non fanno menzione nè del tempo, nè dello spazio; ma fanno giudicare la rapidità soltanto dalle tracce, che il corpo in movimento lascia sul suo cammino.

a) Quando Venere ferita, sul cocchio di Marte, muove dal campo di battaglia nell' Olimpo, Iride afferra le briglie, frusta i cavalli, questi volano e arrivano:

Salì al suo fianco la taumazia figlia,
E in man tolte le briglie a tutto corso
I cavalli sferzò, che desïosi
Volavano. Arrivâr tosto all' Olimpo,
Eccelsa sede degli Eterni [2]).

Qui il tempo che impiegano i cavalli, per giungere dal campo di battaglia all' Olimpo, non sembra più lungo del

[1]) Mi ricorda qui d'una considerazione da me fatta a proposito di un quadro antico, cavato dal mausoleo di Nasone (Bellorius, Tab.XII). Esso rappresenta il ratto di Proserpina. Plutone la conduce sul suo carro tirato da quattro cavalli, ed è già all'entrata dell'averno. Mercurio guida i cavalli, la cui eguale velocità è espressa molto bene. Ma per un' idea tutta sua, l'artista ha saputo metter nel carro qualcosa che ci fa accorgere del movimento, senza neppure guardare i cavalli. Egli mostra le ruote alquanto di lato e spostate, il quale spostamento trasforma una figura circolare in una ovale, e mettendo egli quest'ovale un po' al difuori della sua linea perpendicolare verso il luogo ove dev'essere il movimento, ci dà così l'idea del cader della ruota, col quale si connette necessariamente il movimento di essa.

[2]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. V, v. 477-481.

tempo che corre fra l'ascendere d'Iride e quando piglia le redini, fra quando piglia le redini e frusta i cavalli, fra l'azione del frustare i cavalli e il loro ubbidire. Un altro poeta Greco fa sparire, per dir così, il tempo anche più sensibilmente. Antipatro, a proposito di Aria il corridore, dice [1]):

Η γαρ ἐφ' ὑσπληγγων, κ. τερματος εἰδε τις ἀκρου
'Ηιθεον, μετσῳ δ'οὐποτ' ἐνι σταδιῳ,

Si vede il giovane o che è già nella corsa, o che ha raggiunta la meta; in mezzo al campo non lo si vede mai.

b) Quando Giunone scende con Minerva, per arrestare la strage di Marte:

. . . . . . e quanto vede
D'aereo spazio un uom che in alto assiso
Stende il guardo sul mar, tanto d'un salto
Ne varcâr delle Dive i tempestosi
Destrier. . . . . . [2]).

Che spazio! mentre questo spazio non è che un salto. Ed è soltanto la misura di tutto il cammino, al cui termine le dee son già nel verso seguente. Scipione Gentili [3]) nelle sue considerazioni sul Tasso, dice che un critico famoso di quei tempi avea rimproverato Virgilio per aver fatto riposare Mercurio [4]) a metà del cammino sul monte Atlante, mentre egli vola dall'Olimpo a Cartagine: *quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi.* « Ma, poi continua, io non intendo questo rimprovero, e non c'è

[1]) *Antholog.*, lib. I.
[2]) Monti, *Iliad.* tradotta, lib. V, v. 1029-1033.
[3]) Pag. 7.
[4]) *Aen.*, lib. IV, 252.

dubbio che il Tasso non lo intese neppur lui, perchè qui egli non ha nessuno scrupolo d'imitare Virgilio. Infatti il Tasso fa riposare Gabriele sul Libano, quando è spedito da Dio a Goffredo ». Come il Tasso [1]) in questo punto ha imitato Virgilio, così Virgilio seguì Omero, il quale fa che Mercurio, inviato da Giove a Calipso, si arresti sul Pierio [2]). Il Gentili, a parer mio, avrebbe potuto dire al critico: « Io non debbo riguardare questo riposo sull'Atlante come un indizio della stanchezza del dio; come tale esso sarebbe affatto insussistente. Ma qui l'intento del poeta è tutt'altro: per darci una buona idea della lunghezza del cammino, lo divide in due tappe, e dalla grandezza già nota della tappa inferiore ci fa supporre la grandezza ignota dell'altra tappa ». Dal centro dell'Olimpo fino al Pierio o all'Atlante, e da questo monte fino all'isola di Ogigia o fino a Cartagine. E così la lunghezza del cammino mi si rende più sensibile, che se si determinasse dall'Olimpo sino ad Ogigia, o sino a Cartagine. Il Tasso perciò solo resta molto indietro ai poeti antichi, che egli prende un monte troppo vicino al luogo dov'è spedito l'angelo. Da Tortosa al Libano il cammino è troppo breve, per darmi un'idea della distanza fra il Libano e il Cielo.

c) A questa terza specie appartiene la descrizione omerica delle cavalle di Erittonio [3]):

Queste talor ruzzando alla campagna
Correan sul capo delle bionde ariste
Senza pur sgretolarle; e se co' salti
Prendean sul dorso a lascivir del mare
Su le spume volavano de' flutti
Senza toccarli. . . . . .

[1]) *Gerusal. liber.*, Canto I, st. 14.
[2]) *Odyss.* V, v. 50.
[3]) Monti, *Iliade* tradotta, lib. XX, v. 274-278.

Filosoficamente è giusto che la massima velocità non lasci affatto il tempo di ricevere un' impressione ai corpi su cui essa avviene: nel momento stesso, in cui ha luogo l' impressione sulla spiga, ella cessa; nello stesso momento essa deve piegarsi e risollevarsi: vuol dire che non deve piegarsi affatto. La Dacier, che traduce il primo θεον con *marchoient*, senza dubbio per la sciocca ragione di non ripetere due volte *couroient*, guasta tutta la bellezza del luogo. Perchè questo *marchoient* presuppone una certa lentezza, la quale non è conciliabile con quella apparizione.

Intanto si può dire che questo pur rapidissimo passaggio sui corpi sottoposti deve rendere più lento il movimento in qualche cosa, per quanto indeterminata, per quanto insensibile ella sia. Omero dunque, volendo dare ai suoi dèi tutta la rapidità possibile, non li fa posare, non fa loro toccar la terra, ma li fa passare sul terreno senza muovere il piede, con le gambe chiuse; perchè anche il movimento reciproco di esse [1]) avrebbe cagionatto un ritardo. Questa maniera di muoversi, ch'è propria dei suoi dèi, il poeta lo paragona al volo delle colombe, come quando dice di Giunone e di Minerva (*Iliad.* V, v. 778):

Αἱ δε βατηντρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι,

Perchè il volo delle colombe è il più veloce, quando volano con le ali immobili, come dice Virgilio (*Aen.*, v. 217):

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustazio, in verità, vuole che esse sieno state paragonate qui alle colombe, perchè gli antichi credevano che i piedi delle colombe fossero invisibili. Dal muoversi coi piedi

1) *Degressu Deorum,* vedi *Comment. in Virg. Aeneid.*, lib. I, v. 405. *Et vera incessu patuit Dea; et* Wouerius, cap. I, *de Umbra.*

chiusi era conosciuto anche Nettuno da Ajace (*Iliad.* IV, 71), secondo la interpretazione di Eliodoro (*Aeth.*, lib. III, p. 147, Edit. Commel). E questo atteggiamento delle gambe chiuse, essendo appunto un'immagine della velocità, dice Eliodoro, lo avrebbero dato anche gli Egizii alle statue dei loro dèi. A me venne in mente che questa rapidità si potrebbe desumere anche dall'atteggiamento perpendicolare delle braccia nelle forme egizie, perchè *demissis manibus fugere*, a detta degli antichi, significava un volo rapido quanto era possibile; ed Aristotele dice espressamente [1]) ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας.

Ma questa disposizione perpendicolare delle braccia, questa disposizione delle gambe chiuse non era particolare alle divinità egizie; era comune specialmente alle loro figure umane.

Allora come si spiega? L'atteggiamento più naturale veramente non è, perchè sebbene esso paja il più semplice, è certo che l'uomo non ci si trova quasi mai; quindi io non posso credere, come il Winkelmann (p. 8), che l'origine dell'arte siasi potuta rivelare nelle forme egizie.

Si potrebbe dire che è l'atteggiamento del riposo completo, e soltanto questo gli artisti egizii riguardavano come molto conveniente e vantaggioso per le loro imitazioni immobili.

Ma di arte non si ragiona così in fretta; e l'arte rivela i suoi fini piuttosto nelle occasioni esteriori, che nelle considerazioni.

Ecco la mia opinione: le prime statue egizie stavano con le braccia perpendicolari e con le gambe serrate. Si aggiunga il terzo segno, quello degli occhi chiusi, e avremo l'atteggiamento manifesto d'un cadavere. Si ricordi pure quanta cura adoperassero gli antichi Egizii col ca-

[1]) Aristot., *de incessu animalium;* ed Erasmus, *Adagia*, p. 600. Edit. Francof. 1646.

davere, quant'arte, quanta spesa mettessero a preservarlo dalla putrefazione, ed è naturale che essi abbiano proccurato di conservare anche la sembianza del cadavere. Questo gl'indusse alla pittura, e principalmente alle arti plastiche. Fecero sul volto del cadavere una specie di larva, su cui espressero con molta simiglianza i lineamenti del defunto. Una di queste è la *Persona Aegyptiaca* presso il Beger (T. III, p. 402) che il Winkelmann piglia, a torto, per una mummia (p. 32, n. 2). Quindi non solo il volto, ma anche tutto il corpo era avvolto in una specie di maschera di legno, che ne esprimeva la forma. Erodoto la chiama espressamente: ξυλινον τοπον ἀνθρωποειδεα [1]).

Il Winkelmann vuol negare che le immagini più antiche dell'uomo avessero gli occhi chiusi, e spiega il μερυκοτα di Diodoro: *nictantia* (p. 8, *Anm.* 3). Così lo ha tradotto anche il Marsham (*Can. Chron.*, p. 292. Edit. Lips.). Ma la cagione principale, perchè egli diede questa interpretazione, è insussistente, se si consulta Diodoro medesimo. Diodoro non dice che le statue di Dedalo avevano gli occhi chiusi, come spaccia il Winkelmann, anzi dice il contrario; le statue anteriori a Dedalo avevano gli occhi chiusi, ma Dedalo gliele aprì, come sciolse le gambe e liberò le braccia.

Con la mia dichiarazione dell'origine dell'arte egizia si può anche giudicare perchè le più antiche figure egizie stieno appoggiate col dorso a una colonna. Gli Egizii usavano appoggiare alla parete la bara lavorata ad immagine del cadavere, e la prima effigie di legno o di pietra non fu altro che l'imitazione grossolana di tal bara. Quella che prima di Dedalo era una semplice costumanza religiosa appo gli Egizii, e un semplice ausiliario della memoria, Dedalo la condusse all'altezza dell'arte, riducendo

1) Lib. II, p. 143. Edit. Wolff.

le imitazioni dei corpi morti ad imitazioni di corpi viventi. Indi nasce tutto il favoloso concepito sulle sue opere.

Ma gli artisti medesimi dell'Egitto han dovuto subito imitare questo passo di Dedalo. Infatti, a testimonianza di Diodoro (lib. I), Dedalo stesso fu in Egitto, e vi acquistò una fama imperitura con l'arte sua. « Nessuna statua « egizia tramandata a noi, dice il Winkelmann, con« serva i piedi strettamente uniti insieme, come sembrano « affermare certi scrittori antichi (p. 39) ». Io non potrei sospettare dell'ipotesi di questi scrittori antichi, la quale è troppo unanime e troppo manifesta. Considerando che le opere più antiche della scoltura, massime fra gli Egizii, come presso i Greci, furono di legno (Pausania, *Corinth.*, cap. XIX, p. 152. Edit. Kuhn), cessa quasi tutta la maraviglia che non se ne conservi alcuna. Basta guardare l'atteggiamento parallelo dei piedi nelle altre opere dell'antica arte egizia, come pure la *Tabula Isiaca.*

Gli Egizii si arrestarono ai primi miglioramenti introdotti da Dedalo. I Greci li condussero a perfezione.

2.

DIFFERENZA DEI SEGNI DI CUI SI SERVONO LE ARTI.

Dalla differenza dei segni, di cui si servono le arti belle, dipendono altresì la possibilità e la facilità di associare parecchie di loro in un effetto comune.

La varietà, onde una parte delle arti belle si serve di segni arbitrarii e l'altra di segni naturali, non può essere particolarmente considerata in questa unione. Siccome i segni arbitrarii, appunto perchè arbitrarii, possono esprimere tutte le cose possibili in tutte le possibili unioni, per

questo rispetto dunque la loro unione coi segni naturali è possibile senza eccezione.

Ma questi segni arbitrarii, essendo pure consecutivi tra loro, e non seguendosi i segni naturali allo stesso modo, ma dovendo una specie di questi essere ordinata in maniera coesistente, ne risulta che i segni arbitrarii non si possono unire facilmente nè intimamente con queste due specie di segni naturali.

È chiaro che i segni arbitrarii consecutivi si possono associare coi segni naturali consecutivi più facilmente e più strettamente, che coi segni naturali coesistenti. Ma come nell' una e nell' altra parte può entrare ancora la differenza, se questi segni siano per uno o per varii sensi, così questa stretta unione può avere i suoi gradi.

a) L' unione di segni arbitrarii consecutivi udibili con segni naturali consecutivi udibili è senza dubbio la più perfetta fra tutte le possibili, massime se si aggiunga che i segni dell' una e dell' altra specie non solo sono per un solo senso, ma possono essere compresi e prodotti simultaneamente dall' organo medesimo.

A questa specie appartiene l' unione della poesia con la musica, sicchè la natura sembra averle destinate non già ad andar unite, ma ad essere anzi un' arte sola.

Fu veramente un tempo in cui esse formavano insieme un' arte sola. Io non voglio dire che la separazione non sia seguíta naturalmente, e tanto meno voglio censurare l' uso dell' una senza l' altra, ma posso affermare che con questa separazione non si pensa affatto più all' unione, o se pur ci si pensa, l' una delle due arti è ridotta ad essere ausiliaria dell' altra; e non si sa più nulla di un effetto comune che esse producono in egual misura. Giova altresì ricordare che si compie soltanto un' unione, in cui la poesia è l' arte ausiliaria, come nell' opera. Ma un' unione, nella quale la musica sia un' arte ausiliaria, è ancora di

là da venire [1]). O piuttosto debbo dire che nell'opera si è avuto riguardo all'una e all'altra unione: all'unione, cioè, in cui la poesia è arte ausiliaria, come nell'aria, e all'unione in cui la musica è arte ausiliaria, come nel recitativo? Sembra appunto così. Ora si potrebbe domandare, se questa unione mista, dove l'una delle arti è subordinata all'altra successivamente, sia naturale in uno stesso intero, e se la più grata, che è certamente quella in cui la poesia è subordinata alla musica, non offenda l'altra e non solletichi tanto il nostro orecchio, da fargli sembrare troppo debole e sonnacchioso il diletto dell'altra.

Questa subordinazione fra le due arti consiste in ciò, che l'una è anteposta all'altra; e non in ciò, che l'una s'indirizzi verso l'altra, e quando le loro diverse regole contrastano, che l'una ceda, per quanto è possibile, all'altra. Così infatti è avvenuto pure nell'antica unione.

Ma onde risulta questa differenza di norme, se è vero che ambedue i segni ammettono un'alleanza così stretta? Risulta da questo, che ambedue i segni operano nella serie del tempo. Però la misura del tempo opposta ai segni dell'una non è quella che si oppone ai segni dell'altra. I singoli toni staccati nella musica non sono segni. Essi non mostrano nulla e non esprimono nulla. Ma i segni suoi sono le serie dei toni, che muovono la passione e possono esprimerla.

[1]) Indi si può forse ricavare una differenza essenziale fra l'opera francese e l'italiana.

Nell'opera francese la poesia è meno ausiliaria, e naturalmente la sua musica non può essere così brillante.

Nell'opera italiana tutto è subordinato alla musica: ciò si vede anche dalla disposizione delle opere del Metastasio, dal soverchio numero dei personaggi non necessarii, come nella *Zenobia*, che è molto più complicata di quella del Crébillon; dalla mala abitudine di chiudere con un'aria ogni scena, anche la più ricca di passione. Il cantante è applaudito dopo avere eseguita questa cadenza.

Ci sarebbe da paragonare, a questo fine, le migliori opere francesi, come *Ati* e *Armida*, con le migliori del Metastasio.

Mentre i segni arbitrarii delle parole significano già qualcosa da sè stesse, ed un suono staccato, come segno arbitrario, può esprimere quello che la musica può far sentire soltanto in una lunga serie di toni.

Indi nasce il precetto che quella poesia, la quale dev'essere legata alla musica, non sia molto importante; che la sua bellezza non consista nell'esprimere un pensiero col minor numero possibile di parole, ma che essa, con le parole più lunghe e più flessuose, dia tanta estensione ad ogni pensiero, quanta richiede la musica per produrre qualcosa di simile. Sono stati rimproverati i compositori, perchè la peggior poesia fosse la migliore per loro, e così si è voluto deriderli; questa poesia non è la migliore per loro perchè cattiva, ma perchè la cattiva non è concisa e serrata. Non per questo ogni poesia non concisa nè serrata è cattiva; ella può ben essere eccellente, con tutto che riguardata come semplice poesia potrebbe essere più robusta e più bella. Se non che ella non dev'essere riguardata neppure come semplice poesia.

Se è indubitato che una lingua convenga meglio dell'altra alla musica, io non voglio far carico a nessun popolo della sua lingua. L'inettitudine non deriva solo dalla pronunzia aspra e dura: deriva anche, secondo la detta osservazione, dalla brevità delle parole. E ciò non solo perchè le parole brevi, la più parte, sono anche dure e difficili ad unire tra loro, ma anche perchè son brevi, perchè impiegano troppo breve tempo, da poterle seguire la musica di pari passo con i segni suoi.

Nessuna lingua può esser tale, che i suoi segni richiedano lo stesso tempo che quelli della musica. Questa, a mio credere, fu la cagione di collocare tutti i passaggi sopra una sillaba.

b) A questa unione perfetta della poesia e della musica succede l'unione di segni arbitrarii consecutivi udibili con

segni arbitrarii consecutivi visibili, vale a dire l'unione della musica con la danza; della poesia con la danza, e della musica e poesia con la danza.

Fra queste tre unioni, di cui tutte si trovano esempi presso gli antichi, quella fra la musica e la danza è alla sua volta la più perfetta. Chè sebbene i segni udibili si uniscano ai segni visibili, svanisce d'altra parte la differenza del tempo che richiedono questi segni, la quale persiste nell'unione della poesia con la danza, o della poesia e musica con la danza.

c) Se c'è unione di segni arbitrarii consecutivi udibili con segni naturali consecutivi udibili, non dovrebb' esserci anche unione di segni arbitrarii consecutivi visibili con segni naturali consecutivi visibili? Io credo che questa fosse la pantomima degli antichi, se la guardiamo fuori della sua unione con la musica. È certo infatti che la pantomima non si componeva solo di movimenti ed atteggiamenti naturali, ma ricorreva anche a movimenti ed atteggiamenti arbitrarii, il cui significato dipendeva dalla convenzione [1]).

Questo dobbiamo ammettere per trovar verisimile la perfezione della pantomima antica, alla quale concorreva eziandío la sua unione con la poesia. Ma questa unione era di una specie particolare, non essendo uniti fra loro segni con segni, ma disposta la serie degli uni secondo la serie degli altri, senonchè quest' ultima si sopprimeva nell' esecuzione.

Queste erano l'unioni perfette; delle imperfette (poichè i segni arbitrarii consecutivi sono uniti con segni naturali coesistenti) la principale sarebbe l'unione della pittura con la poesia. Per la differenza, che i segni dell' una

[1]) L'unica arte che si serva di segni arbitrarii consecutivi visibili sarà il linguaggio dei muti.

sono consecutivi nello spazio e i segni dell'altra sono consecutivi nel tempo, non può esserci unione perfetta, dalla quale nasca un effetto comune, ma soltanto un'unione, per cui l'una è subordinata all'altra.

In primo luogo, l'unione in cui la pittura è subordinata alla poesia. A questa appartiene l'uso dei cerretani di far dipingere il contenuto delle loro canzoni, e di mostrarlo.

L'unione citata dal Caylus appartiene più alla specie per cui l'antica pantomima era unita alla poesia; è quella di determinare la serie dei segni dell'una con la serie dei segni dell'altra.

Che la pittura si serva di segni naturali, questo deve darle un gran vantaggio sulla poesia, la quale si può servire soltanto di segni arbitrarii.

Intanto nemmeno per questo esse sono tanto separate, quanto parrebbe a prima vista. La poesia ha non solo segni naturali, ma anche il mezzo di innalzare i suoi segni arbitrarii alla dignità e all'efficacia di segni naturali.

Primieramente, è certo che le prime parole nacquero dall'onomatopèa, e che le prime parole inventate ebbero certe affinità con gli oggetti espressi. Siffatte parole si trovano anche oggi più o meno in tutte le lingue, secondo che una lingua si sia allontanata più o meno dalla sua origine primitiva. Nell'uso ragionevole di queste parole consiste quella che chiamasi in poesia l'espressione musicale, di cui si sono citati spesso esempi.

Ma per quanto si scostino tra loro le varie lingue, la più parte nelle singole parole, tanto esse hanno di simile in quei casi nei quali, come pare, i primi uomini fecero sentire le loro prime voci: credo nell'espressione delle passioni. Le piccole parole con le quali noi esprimiamo la nostra maraviglia, la gioja, il dolore, insomma le in-

teriezioni, in tutte le lingue sono a un dipresso le stesse, e perciò vogliono esser riguardate come segni naturali. Una grande ricchezza di tali particelle è certamente perfezione di una lingua; e benchè io sappia che abuso possano farne certi capi scarichi, tuttavia non mi va troppo a sangue la fredda convenienza che le vuol quasi interamente bandite. Si veda con che varietà, con che quantità d'interiezioni Filottete esprime il suo dolore in Sofocle. Un traduttore in qualche lingua moderna si troverà molto impacciato per quel che dovrà loro sostituire.

La poesia poi si serve non solo delle singole parole, ma anche di queste parole in una certa serie. Laonde, sebbene le parole non sieno segni naturali, la loro serie può aver nondimeno l'efficacia di un segno naturale, quando cioè tutte le parole si seguono perfettamente fra loro, come gli oggetti stessi che esprimono. Questo è un altro uso poetico di cui non s'è fatta mai menzione, e merita di essere illustrato con esempi.

Il sin qui detto dimostra che la poesia non manca affatto di segni naturali. Ma possiede anche un mezzo per sollevare i suoi segni arbitrarii alla dignità di segni naturali, vale a dire la metafora. Difatti, poichè la virtù dei segni naturali consiste nella loro simiglianza con gli oggetti, essa mostra invece di questa simiglianza, che le manca, un'altra simiglianza dell'oggetto indicato con un altro, il cui concetto si può rinnovar meglio e con facilità maggiore.

A quest'uso della metafora appartengono anche i paragoni, perchè il paragone, in fondo, non è altro che una metafora dipinta, o piuttosto la metafora non è altro che un paragone ristretto.

L'impossibilità, in cui si trova la pittura, di usare que-

sto mezzo conferisce molto alla poesia, avendo essa una specie di segni i quali possiedono la virtù di quelli naturali, sol che questi segni stessi ella deve esprimerli d'altra parte con segni arbitrarii.

Non ogni uso di segni arbitrarii consecutivi udibili è poesia; perchè ogni uso di segni naturali coesistenti visibili dev'esser pittura, in quanto la pittura si considera sorella della poesia?

Siccome di quei segni rimane un uso il quale non mira proprio all'illusione, col quale si vuole piuttosto insegnare che dilettare, piuttosto farsi capire che fare impressione: siccome insomma la lingua ha la sua poesia, così anche la pittura deve avere la sua.

Ci sono dunque pittori poetici, e pittori prosaici.

Pittori prosaici son quelli, i quali non adattano alla natura de' loro segni gli oggetti che vogliono imitare.

a) I loro segni sono coesistenti; i quali dunque rappresentano con ciò degli oggetti consecutivi.

b) I loro segni sono naturali, i quali però essi uniscono con gli arbitrarii, gli allegoristi.

c) I loro segni sono visibili, i quali non vogliono quindi rappresentare col visibile il visibile, ma l'udibile, ovvero oggetti di altri sensi. Spiegazione dell'*enraged Musician* dell'Hogarth.

La pittura, dicono, si serve di segni naturali. Questo in generale è vero. Ma non si creda che essa rinunzii affatto ai segni arbitrarii: di questo dirò altrove.

Bisogna inoltre persuadersi che anche i suoi segni naturali, in certi casi, possono cessare di esser tali.

Io intendo così: di questi segni naturali i principali sono

le linee e le figure composte di esse. Ora non basta che queste linee abbiano tra loro la stessa proporzione reciproca che hanno in natura; ognuna di esse deve avere anche la stessa dimensione inalterata che ha in natura, o avrebbe in quel punto di veduta, donde bisogna osservare il quadro.

Quel pittore dunque, il quale voglia servirsi di segni perfettamente naturali, deve dipingere nella dimensione naturale, o almeno in una dimensione non molto inferiore alla naturale. Chi resta troppo al disotto di questa misura, il fabbricante delle piccole collezioni da gabinetti, il miniaturista, in fondo può essere anche un grande artista, ma non deve pretendere che le opere sue abbiano la stessa verità, lo stesso effetto di quelle.

Una figura umana di un palmo, di un pollice, è veramente l'immagine d'un uomo, ma è, per dir così, un'immagine simbolica: io vengo a conoscere più i segni che l'oggetto espresso. Io nella mia fantasia debbo sollevare la figura rimpiccolita alla vera grandezza, e questa operazione del mio animo, per quanto sia rapida, per quanto sia facile, impedisce sempre che l'intuizione dell'oggetto disegnato segua immediatamente l'intuizione del disegno.

Si potrebbe forse opporre che le dimensioni degli oggetti visibili sono variabili secondo la distanza da cui si vedono: esse dipendono dalla distanza, e ci sono distanze in cui una figura umana sembra avere la dimensione di un palmo, di un pollice. Con questa norma si suole anche ammettere che questa figura rimpicciolita sia tolta da questa distanza, per far valere i segni come perfettamente naturali.

Ma io rispondo: nella distanza, in cui una figura umana appare solamente della grandezza di un palmo o di un pollice, essa appare anche confusa. Ma questo nelle figure rimpiccolite, che stanno in fondo a piccoli quadri, non si ha, e la chiarezza delle loro parti contrasta colla distanza am-

messa, e ci ricorda troppo al vivo che le figure sono rimpicciolite e non lontane.

È noto poi come la grandezza della dimensione giovi al sublime, e come questo sublime si perda interamente nella pittura rimpicciolita. Le sue più grandi torri, i suoi precipizii più aspri, più ripidi, le sue rupi scoscese, non desteranno neppure un'ombra dello spavento e delle vertigini che destano nella natura, e che possono destare anche nella poesia, in un grado conveniente.

Che quadro stupendo è nello **Shakespeare**, quando Edgardo mena Gloster sulla più alta vetta del monte, da cui si vuol precipitare [1]):

. . . . Fate un passo ancora.
Ecco il loco, o signor. Non vi movete!
Oh qual vertiginoso orror m'assale,
Nel gettar d'uno sguardo in quell'abisso!
I corvi e le mulacchie svolazzanti
Per lo spazio del ciel, che si frappone,
Di scarafaggi son più grossi appena.
Laggiù della montagna in vêr lo mezzo,
Di finocchio marin cogliendo arbusti,
Un uom s'attacca: spaventevol opra!
Di qui, cred'io, più grande ei non appare
Della sua testa. I pescator, che vanno
Lungo il lido, di sorci hanno sembianza.
Quel gran naviglio che laggiù, nel fondo,
All' àncora si sta, prende l'aspetto
Della sua barca; e quella barca pare
Un gavitello che alla vista sfugge.
Nè può levarsi a sì tremenda altezza
Il mormorar del flutto che gorgoglia
Rotto sull'ampia ed oziosa arena.

[1]) *Re Lear,* Atto IV, Scena 5.

Non vo' guardar di più, chè già vacilla
Per subita vertigine il cerèbro
E la vista vien manco; ond'io potrei
Precipitar, giù capovolto, al fondo.

Con questo luogo dello Shakespeare si può paragonare il luogo di Milton[2]) dove il Figliuolo di Dio guarda all'ingiù nel caos senza fondo. Questa profondità è di gran lunga maggiore, ma la descrizione di essa non ci fa nessun effetto, perchè non si rende sensibile in nessuna maniera; il che nello Shakespeare riesce a maraviglia per l'impiccolimento successivo degli oggetti.

3.

LE DIVERSE DIMENSIONI INDEBOLISCONO L'EFFETTO NELLA PITTURA.

Le dimensioni diminuite indeboliscono l' effetto nella pittura.

Un' immagine bella in miniatura non può produrre lo stesso diletto, che produrrebbe l'immagine nella sua grandezza vera.

2) Dichiaro d'aver citata la versione del Carcano perchè si possa confrontare il passo dello Shakespeare con quello che segue di Milton tradotti entrambi in poesia:

. . . . . . Sull' orlo estremo
Del ciel tutti fêr alto, e da quel sommo
Nel cieco abisso abbandonâr lo sguardo;
Cieco abisso, sconvolto, procelloso
Come gonfia marèa da fieri venti
Fieramente agitata; il qual mirando
Alle altezze del ciel, dall' imo alzava,
Per confondere insieme i poli e il centro,
Pari a' vertici alpini enormi flutti.

(n. d. T.)

Ma quando le dimensioni non si possono conservare, allora l'osservatore vuole almeno misurare e giudicare ponendole a riscontro con certe date grandezze già conosciute.

La grandezza più nota e meglio determinata è la statura umana. Quindi le misure di lunghezza furono tolte quasi tutte dalla forma umana, o dalle singole parti di essa. Un braccio, un piede, una tesa, un passo, un dito, l'altezza di un uomo ecc.

Io dunque stimo che le figure umane, lasciando stare anche la maggior vita che comunicano al quadro, rendano agli artisti questo servigio segnalato, di entrarvi cioè come la misura di tutti gli altri oggetti, e delle distanze reciproche.

Se egli le lascia da canto, dovrà supplire a questa mancanza mostrando altri oggetti inventati dall' uomo per uso e per comodo proprio, e quindi appropriati alla sua grandezza. Una casa, una capanna, una siepe, un ponte, un sentiero possono rendere questo servigio ecc. ecc.

E se l'artista vuol rappresentare un deserto senza nessun edificio, una contrada abbandonata senza uomini, senza traccia umana, deve porvi almeno delle bestie di una grandezza nota, dalla cui proporzione con gli altri oggetti si possano giudicare le dimensioni proprie di questi.

La mancanza di una data misura già conosciuta può aver cattivo effetto non solo ne'paesaggi, ma ancora ne'quadri storici. « L'invenzione poetica, dice l'Hagedorn [1]), « appena è abbandonata alla pura fantasia, soffre pigmei e « giganti in una volta. Ma l'invenzione pittorica, ovvero la « distribuzione, non è così arrendevole ». Egli chiarisce la sua opinione con un quadro della pura antichità, col *Ciclope dormente* di Timante. Per denotare la grandezza mostruosa di questo gigante, l'artista ha supposto che il suo pollice venga misurato per mezzo dei satiri, che vi sono accanto,

[1]) *Von der Malherei,* pag. 169.

con un tirso. A lui pare ingegnosa quest' idea, ma in una composizione pittorica la trova opposta alle prime nozioni dell' aggruppamento ed alle nostre idee moderne del chiaroscuro, non men che dannosa all' equilibrio naturale del quadro. Si può credere alla parola dell'Hagedorn che questo oggetto abbia tutti gl' inconvenienti notati. Ma questi sono inconvenienti solo per l'occhio del suddetto conoscitore. Io, secondo quel che dissi delle dimensioni, ne aggiungo un altro che ha esso quadro per ogni occhio, e massime per l'occhio inesperto.

Se il poeta mi nomina il gigante ed il pigmeo, io conosco dalle sue parole che egli indica due estremi, nei quali la forma umana può allontanarsi dalla sua grandezza ordinaria. Ma se il pittore accoppia una figura grande a una piccola, come so che essi debbono essere estremi? Posso pigliare alternativamente la figura piccola o la grande per quella della grandezza comune. Se piglio dunque la più piccola, la grande è un colosso. Se piglio la più grande, la piccola è un abitante di Lilliput. In questo caso posso immaginare una figura maggiore ed in quello una minore. Resta indeciso se il pittore abbia voluto rappresentare un pigmeo o un gigante, o l' uno e l' altro insieme.

Non solo Giulio Romano imitò il pensiero di Timante [1]), ma anche Francesco Flori se n'è servito nel suo *Ercole tra i Pigmei*, in uno schizzo inciso dal Cock nel 1563. Ma io dubito se sia stato felice. Rappresentando egli i pigmei non già come nani contraffatti e sgrignuti, ma come degli omicciattoli ben fatti, in tutte le loro proporzioni; io non saprei se essi non potessero essere uomini di grandezza ordinaria ed Ercole dormente sotto la quercia un gigante, se non raffigurassi Ercole dalla sua clava e dalla pelle di leone, se non sapessi che l' antichità rappresentò Erco-

[1]) Richardson, *Trait. de la Peinture.* T. I, p. 84.

le come un uomo grande sì, ma non di grandezza mostruosa. Timante fa misurare a un satiro il pollice del Ciclope con un tirso; Mirone fa misurare a un pigmeo la pianta dei piedi di Ercole con un bastone. È vero che Ercole rispetto ai pigmei è tanto gigante, quanto il ciclo pe rispetto ai satiri. Ma qui la misura stessa non fa neppure lo stesso effetto. I satiri erano riconoscibili alla loro forma, e la loro grandezza era la grandezza comune dell'uomo. Quando essi dunque misurano il pollice del ciclope, noi riconosciamo evidentemente quanto il ciclope sia maggiore del satiro. Lo stesso per i pigmei. La misura dei pigmei desta l'idea della grandezza di Ercole; ma qui non si è avuto riguardo alla grandezza di Ercole, sì bene alla piccolezza dei pigmei, e il Flori avrebbe dovuto far risaltare il concetto di questa. Ma ciò non si poteva fare altrimenti, che dando ai nani quelle altre proprietà che si sogliono loro attribuire, estranee alla piccolezza: vale a dire la deformità, oppure la maggior larghezza delle braccia rispetto alla lunghezza. Egli avrebbe dovuto farli più simiglianti a quegli specchi concavi o convessi, a cui li paragona Aristotele [1]).

4.

ALLEGORIA.

Una delle più belle e concise fizioni allegoriche si trova in Milton (*Paradiso perduto*, lib. III), quando Satana inganna Uriele:

Veglia, è ver, la prudenza; ma talvolta
S'addormenta il sospetto alle sue porte,
O ne porge le chiavi alla fidente

[1]) Aristoteles, *Probl. Sect. X*, secondo la correzione del Vossio *ad Pompon. Melam*, lib. III, cap. 8, p. 587.

Semplicità, chè dove il mal non pare,
Al male occulto la virtù non pensa.

Così mi piacciono le fizioni allegoriche. Ma il formarle compiutamente, il descrivere gli enti fittizii in tutti i loro attributi pittorici, il fondare su questi attributi un'intera successione di casi diversi, mi sembra un vezzo puerile gotico, monacale.

Intanto l'unico modo di rendere sopportabile un'estesa fizione allegorica fu tenuto da Cebete. Egli non narra la semplice fizione, ma come è stata trattata da un pittore.

5.

DEGLI ERRORI NECESSARII

Questo capitolo della poetica aristotelica finora s'è poco o nulla commentato.

Io chiamo necessarii quegli errori, senza cui non esisterebbero bellezze segnalate, ed ai quali non si può rimediare altrimenti che a scapito di queste bellezze.

È quindi un errore necessario in Milton l'uso della favella nella più ampia estensione, uso il quale suppone delle nozioni che Adamo non poteva avere ancora. Vero è che se Adamo non poteva parlare a questo o a quel modo, non si poteva neanche parlar con lui a questo o a quel modo; ma facendolo parlare come avrebbe dovuto, si perde subito tutto il grande ed eccellente quadro che fa il poeta ai suoi lettori. E nel poeta è superiore senza dubbio l'intento di soddisfare la fantasia dei lettori con immagini belle e grandiose, a quello di esser sempre adequato. Esempi nel *Paradiso perduto* (lib. V, 888) dei vessilli e degli stendardi degli angeli, dove entrano pure i suoi errori teologici, ovvero ciò, che sembra contrastare con le idee più severe

che noi ci siamo fatte dei misteri religiosi, ma senza cui egli non avrebbe potuto raccontare in una serie a noi sensibile ciò ch'è avvenuto innanzi al tempo. Per esempio, quando egli fa dire dall'Onnipotente ai suoi angeli:

. . . . . In questo giorno
Generato ho Colui, che per mio figlio
Unigenito acclamo. Alla mia destra
Consacrato da me su questo monte
Tutti or voi lo mirate. . . . .

Per oggi si può intendere sempre l'eternità. Iddio aveva procreato il figliuolo *ab eterno.* Bene. Ma questo figliuolo non era però *ab eterno* quale doveva essere, o almeno non era riconosciuto per tale. Ci fu un tempo, quando gli angeli non sapevano nulla di lui, quando non lo vedevano alla destra del Padre, quando Egli non si era dichiarato ancora loro Signore. E questo, secondo la nostra ortodossia, è falso. Se si vuol dire che Iddio fino a quel tempo aveva lasciato gli angeli nella ignoranza dei misteri della sua Trinità, ne seguirebbe una quantità di assurdi. La vera scusa di Milton è che egli dovette commettere necessariamente questo errore, che questo errore non si può schivare, volendo narrarci in una serie intelligibile quello che non è avvenuto in una serie siffatta. Se la cagione della caduta degli angeli cattivi deve essere la loro invidia per la suprema dignità del Figliuolo, bisogna immaginare che questa sia tanto *ab eterno*, quanto è *ab eterno* la nascita del Figliuolo ecc. Ma io stimo che Milton avrebbe dovuto trovare miglior ragione di questa, la quale non si fonda nella Bibbia, ma soltanto nelle idee di certi padri della Chiesa.

6.

DI UN LUOGO DELLA «STORIA DELL'ARTE» DEL WINKELMANN RIGUARDANTE ZENODORO.

« Plinio, dice il Winkelmann (p. 396), avverte che « sotto Nerone non si sapeva più fondere in bronzo, e si « rimette alla statua colossale di questo imperatore di Ze« nodoro, al quale, con tutta l'arte sua, non era riuscito « di farlo in questo lavoro. Ma non bisogna dedurre, come « vogliono il Donati e il Nardini che questa statua fos« se di marmo ».

È certo che il Donati e il Nardini non intesero il luogo di Plinio, di cui si tratta, e ne cavarono una menzogna. Ma neppure il Winkelmann ha dovuto esaminarlo con la debita attenzione, se no si sarebbe espresso altrimenti. A Zenodoro non dovette riuscir felicemente questa statua? Dove lo dice Plinio? Egli anzi dice in sua lode che nell'arte sua non era stato inferiore a nessuno degli antichi, che l'opera sua aveva avuta una simiglianza non comune, che egli aveva mostrata già prima la sua valentía nella fusione d'un Mercurio colossale. E dalla gara degli imperatori seguenti, di non lasciare a Nerone avanzo di onore, di consacrarla al sole, di mutare il capo di Nerone con quello della sua immagine, di tôrla dal posto suo con fatica smisurata per farla erigere altrove: che altro si può giudicare se non che la sia stata un'opera di un merito speciale? Plinio veramente dice: « *Ea statua indicavit interisse fundendi äeris scientiam* ». E queste parole appunto furono male interpretate. Ci si trova la perdita dell'arte di fondere in metallo, mentre non dicono altro che la perdita dell'arte di dare una certa mistura a questo metallo (*temperaturam äeris*), mistura che si credeva di

trovare nelle antiche opere d'arte di questa specie. Quello che mancava a Zenodoro era un segreto chimico, non già l'abilità plastica. E veramente questo segreto chimico consisteva in ciò, che gli antichi avevano dovuto mescolare con oro e con argento il rame con cui fondevano le loro statue: « *quondam äes confusum, auro argentoque* « *miscebatur* » [1]). Questo segreto era andato perduto, e la mistura del rame, adoperata dagli artisti di allora, non poteva essere che piombo, come dice espressamente lo stesso Plinio parlando di questa mistura [2]).

Ora si legga tutto il luogo suddetto: « *Ea statua indi-* « *cavit interisse fundendi äeris scientiam, cum et Nero* « *largiri aurum argentumque paratus esset, et Zeno-* « *dorus scientia fingendi caelandique nulli veterum* « *postponeretur* » [3]). Invano il prodigo Nerone voleva fornire a ciò oro ed argento; l'artista non poteva servirsene. Egli non conosceva che una temperatura molto più lieve. Ma il merito inferiore del metallo, con cui lavorava, non esercitò verun effetto sull'opera sua; in questa egli non la cedette a nessuno degli antichi. Plinio lo dice, e Plinio aveva presente l' opera sua. A lui dobbiamo prestar fede.

« Il bel Seneca in bronzo, dice il Winkelmann in uno « scritto recente [4]), scoperto di recente in Ercolano, po- « trebbe però fornire una testimonionza contro Plinio, il « quale pretende che sotto Nerone non si conosceva più « l' arte di fondere in bronzo ». Per la bellezza di quest'opera, a chi possiam noi affidarci con più sicurezza che a lui? Ma, come ho dimostrato, egli combatte con un ombra.

1) Plin., lib. XXXIV, sect. 3. Edit. Hard.
2) l. c. sect. 20.
3) l. c. sect. 18.
4) *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdecküngen,* p. 35.

Plinio non dice quello che gli fa dire. Io conosco perfettamente il luogo, ove potrebbe rimettersi il Winkelmann: è dove Plinio parla singolarmente della mistura costosa dell' antico bronzo, ed aggiunge: « *et tamen ars* « *pretiosior erat: nunc incertum est*, *pejor haec sit*, *an* « *materia* ». Ma egli parla per via di paragone, e s' ha da intender solo della maggior parte, non già di tutte l'opere del suo tempo. Infatti, egli stesso rende un attestato migliore a Zenodoro, e l' autore del suddetto Seneca merita un attestato anche migliore.

7.

DI ALCUNI LUOGHI DEL MONTFAUCON.

(Montfaucon, *Antiquité Expliquée.* Première partie, second. édit. Paris 1722).

Pag. 50.

Il Montfaucon tiene una testa barbuta con la bocca spalancata, che aveva nel suo gabinetto, per un Giove *qui rend des oracles.* È il massimo degli assurdi. La testa è evidentemente una larva. Niente doveva ripugnare dippiù agli antichi che la bocca spalancata, per un dio che parla.

Pag. 52.

Sulla pietra incisa dal Maffei (n. 5, Tab. XIX), rappresentante il ratto di Europa, l'artista non fa nuotare il toro, ma lo fa correre sulla superficie dell'acqua, come sul ghiaccio. Quanto è bella quest'immagine in poesia, dove si può figurare l' eccessiva rapidità, tanto è scandalosa sopra un opera d' arte, perchè se l' idea che può dare l'arte mate-

riale della rapidità è molto debole, per contrario la gravità del toro è molto evidente.

Pag. 64.

La vestale Tuccia col crivello, statuetta del Montfaucon (Tab. XXVIII, 1.), non ha il velo e non ha neppure la benda; è coi capelli sciolti: segno che gli antichi subordinavano anche il costume alla bellezza.

Pag. 76.

Il minotauro, secondo la favola, era un uomo ordinario, solo col capo d'un bue. Ma pochissimi monumenti si trovano, su cui egli venga rappresentato a questo modo. La figura non è bella. Ma gli artisti ne facevano una specie di centauro che è veramente una figura più bella, ma molto più assurda; perchè ha due pance, due laboratorii della economia animale: cosa manifestamente assurda.

Pag. 96.

Del zoppicare di Vulcano: nelle rimanenti statue del Montfaucon lo si vede zoppicante. Intanto gli artisti dell'antichità lo facevano senza danno per la bellezza. Cicerone (*de Natura Deorum*, I), dice: « *Athenis laudamus* « *Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque* « *vestito apparet claudicatio non deformis* ».

Pag. 125.

Il Montfaucon considera le figure, che nello Stosch passano per Diomedi, per *Bellinorii*. Il che parmi assai verisimile. Ma nella pag. 145ª della Tav. LXXXVI, 1, egli ci dà una di queste immagini per un Diomede.

Pag. 194.

Il Montfaucon cita una pietra incisa, sulla quale sta Ercole con la clava e la pelle di leone gettata sulle spalle, con la iscrizione *Anteros*. Egli prende *Anteros* per *mutuo Amore:* « Un autre image d'Anteros est si extraordinai-« re, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, si l'inscri-« ption *Anteros* n'en faisoit foi. Cette image ressemble « parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue « sur l'épaule. La peau de bête qui pend derrière, paroit « d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Her-« cule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre, qui « est une cornaline, certainement antique, ne permet pas « de la bien distinguer. Cette figure est si éloignée de l'i-« dée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs ai-« meroient mieux croire, que c'est le nom d'ouvrier et que « la figure représentée est un Hercule ».

Ed è anche così, perchè Stosch cita un'altra pietra incisa con questa parola.

Pag. 221.

Il nome di Glicone si trova pure sopra un bassorilievo nel Boissard, da cui lo cita il Montfaucon, Pl. CXXXV. Esso raffigura Ercole con la clava, alla quale si tiene Cupido, e dietro a cui egli cerca difesa innanzi a un'aquila che sta innanzi, colla folgore negli artigli. ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ. «Glicone al dio che respinge il male».

Il busto di Bacco (Tav. CXLVIII, del *Gabinetto Brandeburghese* del Beger) apre la bocca per mostrare la serie inferiore dei denti, ed esprimere, quindi, l'ubbriachezza.

Un'apertura anche maggiore l'hanno le baccanti, come il N.° 4, Pl. CLXI.

Similmente le donne ridenti del Beger, Pl. CLXXIII.

Pag. 293.

La statuetta con un piede sopra una palla, con una spada spezzata in mano, che il Montfaucon dà per la dea Roma, è forse uno *Sferomaco*.

Pag. 359.

Quella che il Maffei (Tav. CCXII), ci dà per la *Pudicizia*, sembra essere un'Arianna. L'altre due figure pajono essere Bacco ed uno del suo cortèo, il quale mostra dissuadere il dio dal trattenersi più a lungo presso Arianna, come sulla pietra incisa del gabinetto Reale, Tav. CL, 1.

8.

SOPRA UN LUOGO DEL POTTER.

Clemente Alessandrino, parlando delle statue dei pagani e dei loro segni caratteristici (*Cohort. ad Gentes*, p. 50. Edit. Potteri) dice fra l'altre cose che, come Vulcano si conosceva dagli strumenti dell'arte sua, Nettuno si riconosceva dal tridente, e Cerere ἀπο της συμφορας. Questa frase il Potter, nella sua recente versione di quel brano medesimo dove si trova ciò, lo dà per *calamitatis descriptione*. Che vuol dir questo? Qual'è la calamità da cui si riconosce? Deve essere la sterilità. Ma la sterilità come si può esprimere chiaramente in una statua da poter essa diventare un simbolo della dea? Il Potter ha tradotta una parola incomprensibile in maniera non meno incomprensibile. Difatti, non si può capire che cosa voglia significare Clemente col suo συμφορα. Significherebbe che

συμφορα, come vocabolo misto, può esprimere tanto la fecondità come la sterilità, e che egli quindi ha confuso l'oggetto distinto pel segno distintivo, e la fecondità per le spighe di grano, con le quali distinguevasi Cerere. Ovvero συμφορα, essendo adoperato anche per συμβολη e mostrando specialmente qualche cosa raccolta, doveva avere la facoltà di significare un fascio di varie spighe e cime di papaveri, che l'artista suol metterle in mano, ma di cui difficilmente potrebbe trovarsi un luogo simile.

Se non è ammessa nessuna delle due congetture, non resta altro che di tenere συμφορα per alterato; o forse si dove leggere σιτοφοριας, o volendosi allontanare di più dal senso letterale, si dovrebbe leggere λικνοφοριας o κανηφοριας. Perchè il paniere λικνον, κανης, era sempre il simbolo di Cerere: anche l' acconciatura del suo capo era sovente un cestellino, come si vede dalle monete dello Spanheim (*ad Callimachi Hymn. in Cerer.*, p. 335. Edit. Ern.). La sola Cerere nel Montfaucon, dagli schizzi del Lebrun, (Tab. XLIII, 4), deve avere probabilmente sul capo uno di questi panieri. Ma senza dubbio, non essendo esso disegnato abbastanza bene, lo stesso Montfaucon non sapeva che farne: « *Quarta galerum singularem capite gestat:* « la quatrième a un bonnet extraordinaire ». E nel Montfaucon tedesco si è formato di questo *galero* un elmo singolare. Non so se quello che sta accanto a Cerere nel Boissard (Tab. XLII, 2), sia appunto un alveare, come dichiara il Montfaucon; può essere il semplice paniere che si portava innanzi nelle processioni solenni della dea, (Callimachus, *in Cerer.*, V, 1, 3), perchè io non trovo che a Cerere sia attribuita la scoperta della coltura delle api, come l' agricoltura.

9.

DI UN PARAGONE PROSPETTIVO IN OMERO.

È un paragone prospettivo quello in cui Omero [1]) eguaglia lo scudo di Achille, o piuttosto il suo splendore, a quello di un fuoco, che dai monti solitarii brilla ai naviganti sorpresi dalla burrasca. Ma qui sono disposti l'un dietro l'altro i luoghi, anzichè la successione del tempo:

. . . . s' imbracciò lo scudo
Che immenso e saldo di lontan splendea
Come luna, o qual foco ai naviganti
Sovr' alta apparso solitaria cima,
Quando lontani da' lor cari il vento
Li travaglia nel mar. . . . . .

Lo splendore dello scudo è il fondo anteriore; lo splendore che scorgono i naviganti è il secondo; il fuoco sui monti, che produce questo splendore è il terzo; gli amici lungi dai quali essi navigano è il quarto.

10.

PENSIERI STACCATI PER LA CONTINUAZIONE DEL MIO LAOCOONTE.

Io stimo che il fine di un'arte debba esser quello a cui essa unicamente è atta, e non già quello che l'altre arti possono fare bene quanto lei, o anche meglio di lei. Trovo in Plutarco un paragone, che lo dimostra a maraviglia. Chi vuole, ei dice (*de Audit.,* p. 43. Edit. Xyl.), fendere

[1]) Monti, *Iliad.* tradotta, XIX, 373-378.

il legno con la chiave e aprire le porte con un'ascia, non solo guasta ambedue questi utensili, ma si priva anche dell'utilità dell'uno e dell'altro.

Il critico deve avere sott'occhio non solamente la facoltà, ma sopratutto la determinazione dell'arte. Non tutto quello che può l'arte deve essa poterlo. Solo per aver noi dimenticato questo principio, le nostre arti sono state più vaste e più gravi, ma di effetto tanto minore.

Secondo il Petit l'opera d'arte doveva essere necessariamente posteriore alla descrizione Virgiliana; perchè egli vuole che tutto quanto l'episodio del Laocoonte sia un'invenzione di Virgilio (*Miscell. observ.*, lib. IV, cap. XIII, p. 294): *Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset cöeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc.*

Ma questa opinione del Petit si combatte facilmente, perchè le tracce della medesima storia di Laocoonte negli scrittori antichi, e propriamente Greci sono tanto copiose, quanto chiare ed evidenti.

11.

SULL'OPINIONE DEL GERARD, CHE LA PITTURA POSSA ESPRIMERE ANCHE IL SUBLIME ACCOMPAGNATO ALLA GRANDEZZA DELLE DIMENSIONI.

Il Gerard [1]) stima, contro la mia opinione, che la pittura possa esprimere anche il sublime, accoppiato alla grandezza delle dimensioni. Infatti, egli dice, sebbene ella non possa proprio serbare queste dimensioni, ciò non ostante lascia loro la grandezza comparativa, e questa è sufficiente a produrre il sublime.—Egli s'inganna a partito. Questa è sufficiente solo a far conoscere che simili oggetti grandi comparativi debbono essere sublimi nella natura, ma non possono produrre la stessa sensazione che producono nella natura. Un tempio grande, maestoso, che non posso abbracciare in uno sguardo, diventa sublime appunto perchè io posso far spaziare sovr'esso il mio sguardo; perchè dovunque io m'arresto, considero parti simili della stessa grandezza, della stessa solidità e semplicità. Ma questo stesso tempio, portato sulla stretta superficie di una piastra di rame, cessa di essere sublime, vale a dire, cessa di destare ammirazione, appunto perchè lo possiamo vedere in una volta. Se me lo figuro già rappresentato in tutte le debite dimensioni, io scopro soltanto di ammirarne la esecuzione pittorica, ma non ammiro altro. Posso bensì ammirare la sua immagine, la sua nobile semplicità. Ma questa è un'ammirazione che nasce dall'aspetto dell'abilità dell'artista, non già dall'aspetto delle dimensioni.

Vedi l'Hagedorn (p. 335). *Del sublime dei paesaggi*. Quello ch'ei cita del Carniesse sembra che non abbia valore, e sia propriamente contrario al merito dei paesaggi.

[1]) *On Taste*. London 1759, p. 24.

Appunto perchè qui c'entra più la meccanica, egli poteva scriverne più a lungo.

Ma nelle figure umane l'artista può destare una specie di sublimità, ingrandendo certe membra di là della proporzione. Vedi quel che dicono dell'*Apollo di Belvedere* l'Hagedorn e il Gerard, p. 147.

12.

NOTE ALLE « OBSERVATIONS SUR L'ITALIE » TOM. II, E AL RICHARDSON « TRAITÉ DE LA PEINTURE » TOM. I.

« Il dì di San Rocco (pag. 30) i pittori a Venezia hanno « l'esposizione aperta dei loro quadri, nella Scuola di San « Rocco. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est « remplie de sujets du N. T. de la main du Tintoret, de « la plus grande force de ce Maître. Je suis singulière- « ment frappé de celui qui représente l'Annonciation. Le « mur, qui forme la chambre de la Vierge du côté de la « campagne, s'écroule et l'ange entre de plein vol par la « brèche ». Questa idea è eccellente. Il pittore, non potendo esprimere il carattere sacro dell'angelo, che può penetrare in tutti i corpi senza distruggerli, esprime a questo modo la sua potenza. Ciò infine ridesta il pensiero che questo carattere non viene escluso nè impedito in nulla, sia per la sua spiritualità, sia per la sua potenza.

(Plinio, lib. XXXV, cap. 37) dice di Arellio: « *Flagitio in-* « *signi corrupit artem, Deas pingens ut Dilectarum ima-* « *gines* ». Egli ne fece dei ritratti, invece di dipingerle secondo l'ideale. Questo hanno fatto varii pittori moderni colla Madonna, come Carlo Maratta, il quale si servì dell'immagine della moglie.

Certi grandi pittori [1]) hanno tentato di portare sopra un quadro speciale tutta una storia successiva, come p.e., il **Tiziano** con tutta la storia del figliuol prodigo, dall'abbandono della casa paterna fino alla sua sciagura. Il **Richardson** dice che questo assurdo somiglia all' errore commesso dai cattivi poeti drammatici, di violare l' unità di tempo e far durare un dramma per un anno intero.

Ma l' errore del pittore è infinitamente più assurdo di quello del poeta. Perchè:

1° Il pittore non possiede i mezzi del poeta per venire in aiuto alla nostra fantasia, riguardo alla violazione delle unità di tempo e di luogo. Il mezzo della prospettiva non è sufficiente.

2° L'errore del poeta ha sempre una grande proporzione col vero. Se nel primo atto noi stiamo a Roma e nel secondo in Egitto, ci troviamo in questi due luoghi a poco a poco. Se il protagonista nel primo atto prende moglie e nel secondo ha dei figliuoli già cresciuti, c'è un intervallo fra i due atti. Mentre nel pittore tutt'i varii luoghi si debbono confondere in un luogo solo, e tutt'i varii tempi in un momento, perchè in lui noi abbracciamo tutto in uno sguardo.

3° Quel che più monta, nel quadro l'unità del protagonista va perduta. Infatti io, vedendo tutto in una volta, vedo il protagonista più volte, e questo mi fa l'impressione meno naturale che mai.

Raffaello [2]) in un suo quadro del Vaticano rappresentante la miracolosa liberazione di San Pietro dal carcere, ha prodotta una triplice luce. L'una esce dall'ange-

[1]) **Richardson**, *Traité de la Peinture*, Tom. I, p. 43.

[2]) Ibid., pag. 37.

lo, la seconda emana da una fiaccola, la terza è l'aspetto della luna. Queste tre luci hanno ciascuna uno splendore e un'ombra a loro propri, e nel complesso fanno un effetto maraviglioso.

Questa bellezza sarà una di quelle che Raffaello ha ottenute per caso. Come tale merita ogni lode. Il suo scopo principale non era questo, e quindi essa non è la prima nè l'unica bellezza del suo quadro.

Si dimostra [1]) che Raffaello medesimo ed Annibale Caracci non potevano privarsi interamente della scrittura nei loro quadri, per far vedere come la pittura debba guardarsi da tutte le composizioni, che non possa rendere intelligibili per sè stesse. Ma egli v'ha sempre una grave differenza fra quando scrive Raffaello e quando lo fa un altro. Vero è che senza lo scritto non s'intende la storia propria di Raffaello, ma il suo quadro, come quadro, farà sempre una impressione eccellente: mentre gli altri pittori di storia, la più parte, non hanno altro merito che quello di avere espressa la storia.

In quanto alla *Notte* del Correggio, dove tutta la luce si spande dal Salvatore nato, io non sarò dello stesso avviso del Richardson [2]), che il pittore avrebbe dovuto tralasciar la luna piena, perchè non luce. Appunto questa mancanza di luce è stata qui un trovato felice del pittore, il quale si fonda su questo, che la gran luce deve offuscar la piccola. Questo pensiero è più degno del piccolo fastidio che incontra l'occhio in ciò; fastidio, che attira ancor meglio la nostra attenzione sull'oggetto.

[1]) Ibid., pag. 89.
[2]) Ibid., pag. 97.

Quello che dice il Richardson (p. 120 ecc.) della eccellenza degli schizzi, vale a determinare il merito dei coloristi. Se veramente l'artista, non distratto dalla difficoltà del colore, può arrivare al suo scopo con tutta la libertà del pensiero; se veramente negli schizzi dei migliori pittori si trova un genio, una libertà, una morbidezza, che lasciano a desiderare i loro dipinti; se la penna e lo scritto possono far quello che non può fare il pennello; se il pennello può con un sol liquido esprimere oggetti che chi deve maneggiare molti colori, specialmente ad olio, non può raggiungere: allora io domando se il colorito più maraviglioso possa compensarci di tanta perdita. Anzi dovrei chiedere se non sarebbe a desiderare che l'arte di dipingere ad olio non si fosse inventata.

Può darsi che la speranza manifestata dal Richardson [1]) abbia effetto, che nasca cioè un pittore, il quale superi Raffaello, accoppiando il disegno degli antichi col colorito migliore dei moderni? A dir vero io non vedo affatto impossibile che queste due parti si abbiano a riunire, nè vedo perchè l'una debba escludere l'altra. Ma è un'altra quistione: se un'età umana, se lo studio dell'uomo bastino a condurre questa unione a perfezione. Le considerazioni fatte sugli schizzi pajono rispondere negativamente. Ma se la quistione non si può negare altrimenti, se ogni artista, quanto più ha prodotto nell'una, tanto più deve restare inferiore nell'altra: allora si domanda ancora in quale delle due parti noi lo vorremo più insigne. Per l'eccellenza degli schizzi viene a proposito (pag. 26) un bel luogo *Sur l'art de critiquer en fait de Peinture.*

[1]) Pag. 212.

INDICE DELL'OPERA

APPENDICE

FINE

				ERRORI		CORREZIONI
Pag.	XV,	linea	22,	*caractèrise*	leggi	*caractérise*
»	119,	»	28,	conviene	»	avviene
»	136,	»	19,	Τοιῃδ'	»	Τοιῃ δ'
»	157,	»	31,	ὀροφ ς	»	ὀροφῆς
»	163,	»	26,	Ουκε	»	Ου κε
»	173,	»	25,	Plinio	»	Tito

